ale unor personaje individuale şi le aducea pe acestea în situaţii extreme, menite a face plauzibilă acea tendinţă socialăîn consecinţele sale extreme. Este clar că această modalitate de creaţie nu era posibilă decît pe baza unei *acţiuni* agitate şi variate. Dar acţiunea nu este un principiu formal oarecare, nici un mijloc tehnic pe care scriitorul să-i poată mînui după plac, după înclinaţie sau talent. Acţiunea este o formă poetică a reflectării realităţii, a formelor esenţialeîn care relaţiile oamenilor între ei, relaţiile oamenilor cu societatea şi natura se desfăşoară în realitate. Modalitatea poetică a reflectării nu este o fotografiere mecanică. Am amintit mai sus că concentrarea poetică, modalitatea poetică a reflectării realităţii se poate îndrepta în direcţii diferite, poate deosebi tendinţe diferite ale dezvoltării, fapt prin care fie cava depăşi în vivacitate suprafaţa realităţii sociale, fie că va rămîne în urma ei. Am mai arătat de asemenea că zugrăvirea statică a omului comun într-un mediu conceput ca ..definitivat" coboară în mod inevitabil nivelul literaturii sub acela al realităţii.

Aceasta a fost soarta scriitorilor realişti de după 1848. Lipsa de acţiune, descrierea mediului, omul comun ca surogat al tipului sînt, într-ade- văr caracteristici esenţiale ale decăderii realismului, dar cu toate acestea ele au pătruns în literatură din viaţa însăşi. Cu cît scriitorii erau mai puţin în stare să convieţuiască cu lumea capitalismului ca lume a lor proprie, cu atît mai puţin puteau inventa acţiuni adevărate. Nu esteîntîmplă- tor faptul că scriitorii însemnaţi ai acestei perioade, care au redat mai mult sau mai puţin corect momentele importante de dezvoltare ale societăţii, au scris aproape fără excepţie romane lipsite de acţiune, în timp ce majoritatea romanelor cu acţiune variată şi multicoloră nu produc decît un zgomot surd din acţiuni care sub aspectul social şi de conţinut nu pot caracteriza nimic. De asemenea, nu este întîmplător faptul că puţinele tipuri importante pe care le-a produs această literatură sînt portrete statice, — de ordinul unor „naturi moarte" ale unor oameni comuni, în timp ce pretinsele personaje importante ne-comune, ale literaturii acestei perioade, trebuiau să devină pseudoeroi caricaturali, frazeologi seci ai unei opoziţii fanfaronarde şi goale, sau ai unei apologetici încă şi mai goale şi mai mincinoase ale capitalismului.

Flaubert a recunoscut de timpuriu şi cît se poate de clar dificultatea literară a acestei perioade. în timp ce lucrează |*a.Madame Bovary,* se plînge că romanul nu e destul de interesant: „Am umplut astfel vreo cincizeci de pagini, în care nu există nici un singur eveniment, este un tablou (ontinuu al unei vieţi burgheze şi al unei iubiri neactive; al unei iubiri tare este cu atît mai dificil de înfăţişat, cu cît este în acelaşi timp timidă >i profundă, dar din păcate fără crize interioare, căci «personajul meu» (Haubert scrie „mon monsieur", G.L.) are un temperament cumpătat. In prima parte am mai avut ceva asemănător: soţul îşi iubeşte soţia cam în acelaşi fel ca şi

amantul, sînt două mediocrităţi în acelaşi mediu, care trebue totuşi să fie diferenţiate. . . "

Artist consecvent, Flaubert şi-a urmat drumul pînă la capăt. El a încercat, prin diferenţierea descriptivă şi afinarea zugrăvirii mediului şi analizei psihologice a personajelor sale comune, să dea colorit şi mişcare artistică acestui cenuşiu deşert şi dezolant. Căci omul comun este mediocru tocmai prin faptul că contradicţiile sociale, care obiectiv determină şi existenţa sa, nu capătă la el expresia extremă a caracterului lor contradictoriu, ci dimpotrivă se tocesc reciproc şi par să se echilibreze într-un static pur al suprafeţei. Se ajunge astfel la o imobilitate, o monotonie în problemele esenţiale ale creaţiei artistice, a căror existenţă Flaubert a intuit-o cu un ascuţit spirit autocritic, dar pe care a încercat să le depăşească cu mijloace strict tehnic-artistice. La rîndul ei, afinarea mijloacelor artistice nu creează decît o nouă problematică artistică, intuită de asemenea pe alocuri de Flaubert: contradicţia dintre mijloacele artistic perfecte ale prezentării şi ariditatea plicticoasă a obiectului prezentat. Literatura vest-europeană mai nouă, urmaşii mult mai puţin însemnaţi ai lui Flaubert vor merge în perioada următoare pe aceeaşi cale: ei îmbracă în mantale purpurii tot mai somptuoase ale cuvîntului manechine tot mai puţin vii, tot mai mult apropiate de marfa de rînd.

Nu încape nici o îndoială că evoluţia schiţată de noi pe scurt a societăţii ruse şi a propriei sale concepţii despre lume l-a obligat şi peTolstoi să-şi apropie personajele întrucîtva de mediocritate. Lumea ,,definitivată" încremenită, în care trăiesc ele, imposibilitatea de a-şi realiza cu folos propria esenţă prin acţiuni adecvate, trebuie să apropie aceste personaje într-un anumit sens de mediocritate, trebuie să le ia ceva din acel tipic pe care l-au avut personajele lui Balzac sau ale lui Stendhal, datorită bogăţiei agitate de acţiune a desfăşurării lor umane.

In faţa acestei probleme stilistice s-au găsit nu numai Tolstoi, ci şi fiecare scriitor rus însemnat al timpului său. Literatura rusă din a doua jumătate a secolului al XlX-lea consfinţeşte nu numai în operele lui Tolstoi o nouă etapă a marelui realism. Problema stilistică comună a tuturor acestor scriitori era determinată de o realitate care pentru prezentarea unor caractere extrem-pătimaşe era cea mai nefavorabilă cu putinţă, în care curentele sociale, care în Europa occidentală au adus ia suprafaţă naturalismul şi prezentarea omului comun, au pătruns tot mai adînc şi hotărîtor. Ei au căutat mijloace artistice pentru a putea înota împotriva curentului, pentru a găsi şi în această lume acea intensificare extremă a determinărilor sociale clar dezvăluite, care face posibilă o adevărată creare de tipuri, o depăşire a mediocrităţii.

Măreţia realiştilor ruşi ai acestei perioade se bizuie pe aceea că au reuşit să descopere şi în această viaţă posibilităţile extreme a căror realizare să desprindă personajele din mediocritatea statică şi să le dea o tipicitate reală, agitată, oglindind toate contradicţiile sociale. Primul element esenţial pentru depăşirea acestei

mediocrităţi este inventarea unor situaţii *extreme* în mijlocul cotidianului. A unor situaţii care din punct de vedere social şi al conţinutului nu sparg tiparul îngust al cotidianului, ba îl relevă, chiar şi mai pregnant, în careînsă, din cauza ascuţirii lor extreme, contradicţiile sociale nu se tocesc, ci devin eficiente cu toată forţa lor.

în alt loc am analizat amănunţit romanul *Oblomov* al lui Goncearov în ceea ce priveşte contrastul său cu mediocritatea realiştilor vest-euro- peni din aceeaşi perioadă. Este evident că tocmai ascuţirea extraordinară a acelei caracteristici a lui Oblomov, care, prezentată naturalist, trebuia să ducă la cea mai aridă mediocritate, anume în activitatea sa inertă, constituie punctul de plecare ale acestei zugrăviri generos realiste. Printr-o astfel de ,,exagerare" se evidenţiază pe de o parte toate conflictele sufleteşti determinate de imobilitatea lui Oblomov cu o mare plasticitate, pe de alta ea permite scoaterea la lumină a acestei trăsături caracteristice în legătură cu un amplu fundal social.

în toate problemele concrete de amănunt ale creaţiei poetice, Tolstoi nu are nimic comun cu Goncearov. El împărtăşeşte totuşi cu el marele principiu istoric al depăşirii vieţii apoetice a societăţii aflate într-un proces de capitalizare intensivă. Tolstoi istoriseşte foarte des evenimente care aparent nu depăşesc cu nici o trăsătură mediocritatea cotidiană. Dar el construieşte aceste povestiri pe baza unor situaţii, a căror forţă elementară dezvăluie minciuna cotidianului, ,,smulge toate măştile". Mă refer din nou la minunata nuvelă *Moartea lui Ivan Ilici.* Tocmai prin faptul că aci Tolstoi se ocupă de viaţa unui birocrat obişnuit, mediocru, prin contrastarea abruptă a acestei vieţi dezolant de absurde cu faptul gol al morţii inevitabile el poate înfăţişa toate momentele vieţii mic-bur-

j'hcze din societatea burgheză cu perfecţiunea agitată a tuturor determinărilor. Prin conţinut, povestirea nu depăşeşte nicăieri cadrul medio- i.rului cotidian, dar ea oferă o imagine a întregii vieţi şi nu este nici un moment cotidiană sau mediocră.

în esenţă, problema funcţionalităţii diferite a detaliului la Tolstoi ■ i la realiştii vest-europeni face parte din acest context. Tolstoi lucrează mereu cu o mare abundenţă de trăsături individuale splendid observate – şi totuşi prezentarea sa nu coboară niciodată în vidul meschin al contemporanilor săi occidentali. Tolstoi pune mare accent pe aspectul fizic al personajelor sale, pe descrierea fenomenelor trupeşti care produc sau însoţesc procesele psihice — şi totuşi la el nu apare niciodată acel psiho- fiziologism lipsit de spirit care constituie o caracteristică generală a contemporanilor săi.

La Tolstoi, amănuntele sînt în permanenţă momente integrate ale acţiunii. Descompunerea acţiunii în momente mici, neaparente, succedîn- du-se la scurte intervale, în care aceste amănunte joacă un rol hotărîtor, ba chiar constituie purtătoarele acţiunii, este consecinţa necesară a acestei modalităţi de compoziţie. Căci atunci cînd situaţia extremă este extremă şi în exterior, ca de exemplu la Balzac, acţiunea poate fi descompusă într-o înlănţuire dramatica a unor mari şi hotărîtoare puncte de cotitură, şi aceste puncte de cotitură scriitorul le poate înfăţişa acum cu un grad de concentrare dramatică învecinată uneori cu drama propriu- zisă. Situaţia extremă tolstoiană este însă numai intensiv extremă. Şi această intensitate poate fi înfăţişată numai prin aceea că, pas cu pas, minut cu minut, într-un du-te-vino neîntrerupt, ies la iveală atmosfera, transformarea dramatică a contradicţiilor vieţii de sub învelişul cotidianului inert. Exhaustivitatea cu care este prezentată moartea lui Ivan llici în toate detaliile ei nu înseamnă descrierea naturalistă a unui proces de descompunere fizică — ca în cazul sinuciderii doamnei Bovary — , ci o mare dramă interioară, în care moartea apropiată, tocmai şi datorită tuturor acestor îngrozitoare amănunte, smulge una după alta măştile de pe această viaţă absurdă a lui Ivan llici şi o face să apară în toată îngrozitoarea ei pustietate. Dar oricît de pustie ar fi această viaţă, oricît de lipsită de orice agitaţie interioară, cu atît mai agitat şi variat este în sens artistic procesul de demascare a acestei pustietăţi.

Fireşte că Tolstoi nu creează numai în această manieră. In opera sa există numeroase personaje şi situaţii, care sînt extrema şi în sensul vechilor realişti, adică şi în exterior. Acolo unde materialul de viaţă prelucrat o permite cît de puţin, Tolstoi caută chiar asemenea teme. Temperamentul său artistic se împotriveşte prezentării simplei mediocrităţi, curentă în literatura occidentală. Acolo unde lui Tolstoi îi este posibil să creeze, în acest sens, situaţii extreme, el o face în spiritul vechilor realişti. Angajat într-o acţiune extremă, eroul îşi urmează pînă la capăt calea pe care ceilalţi păşesc numai şovăitori, gata de compromisuri sau cu ipocrizie. Figura şi

soarta Annei Karenina constituie un exemplu pentru această modalitate de creaţie la Tolstoi. Anna Karenina trăieşte cu un bărbat pe care nu-l iubeşte, cu care s-a căsătorit din motive convenţionale şi duce cu amantul iubit cu pasiune aceeaşi viaţă pe care o duc şi celelalte femei din cercul ei. Numai că ea merge consecvent şi pînă la capăt pe această cale, trage fără scrupule toate consecinţele, nu lasă cor#[1] tradicţiile de nerezolvat să se tocească în banalitatea cotidiană. Prin gura altor personaje, Tolstoi subliniază în repetate rînduri că Anna nu este un caz excepţional, că ea face acelaşi lucru pe care-l fac şi celelalte femei. Dar doamna mondenă mediocră, pe care o reprezintă mama lui Vronski, e revoltată totuşi: ,,Nu, orice aţi spune, a fost o femeie stricată. Ce patimi desfrînate! Ele trebuie întotdeauna să dovedească ceva cu totul special!" Burghezul mediu nu manifestă nici o înţelegere în faţa acelor tragedii care izvorăsc din contradicţiile vieţii sale însăşi şi care pentru el, personal, nu devin tragice numai pentru că este prea laş şi prea ordinar ca să nu descopere pretutindeni un compromis înjositor.

Aproape la fel cum este judecată Anna Karenina de femeile din cercul ei, o judecă aristocratele obişnuite pe vicontesa de Beauseant la Balzac. Dar tocmai înrudirea în concepţia artistică fundamentală a celor două personaje, înrudirea profundului adevăr social în crearea unei pasiuni extrem de individuale ne permite să observăm cu claritate şi marea deosebire dintre modul de creaţie al lui Balzac şi al lui Tolstoi, priviţi ca reprezentanţii cei mai de seamă a două epoci ale realismului. Balzac înfăţişează cele două catastrofe amoroase din viaţa vicontesei de Beauseant cu extremă concentrare dramatic-nuvelistică în Moş *Goriot* şi în *Femeia părăsită.* Dar el îşi concentrează interesul asupra acestor mari catastrofe. La năruirea primului roman de dragoste al vicontesei de Beauseant nici nu e înfăţişat altceva decît momentil tragic de cotitură, în al doilea caz, Balzac descrie destul de amănunţit înfiriparea noii dragoste, dar apoi, aşa cum se întîmplă mereu la el, lasă să urmeze, deşi cu mare veridicitate interioară, ruperea şi catastrofa în mod ,,brusc", nuve- listico-dramatic. în schimb, Tolstoi prezintă toate etapele în evoluţia dragostei dintre Anna şi Vronski, de la prima întîlnire pînă la catastrofa tragică, în cele mai mici amănunte. El este, în sensul clasic al cuvîntului, mult mai epic decît Balzac. Marile cotituri, peripeţiile catastrofale din soarta îndrăgostiţilor sînt în permanenţă integrate într-un cadru epic deosebit de larg şi nu apar decît în foarte rare cazuri ca nişte catastrofe ascuţite dramatic. Acest caracter epic, Tolstoi îl subliniază prin acţiunea paralelă, şi mai puţin dramatic-catastrofică, înfăţişînd soarta lui Levin şi a lui Kitty.

Şi aci, tratarea specifică şi generos - realistă a amănuntelor este un element important al creaţiei tolstoiene. Tolstoi prezintă naşterea şi stingerea acestei dragoste ca pe un proces adevărat. Dar acest proces este

totuşi foarte limpede articulat, punctele nodale ale modificărilor sînt scoase în evidenţă cu cea mai mare claritate. Întrucît însă aceste puncte nodale nu pot avea în majoritate?, cazurilor un caracter dramatic în sensul exterior al cuvîntului, şi întrucît adesea, la o privire superficială, dispar neobservate, ele fiind prezentate cu toate acestea ca puncte nodale reale, este necesar ca pentru accentuarea lor să fie desprinse din fluxul procesului sufletesc, amănunte, trăsături aparent neînsemnate ale vieţii spiritual-trupeşti ale personajelor şi ridicate la o semnificaţie dramatic punctată. Astfel, cînd, după balul de la Moscova, fugind de dragostea lui Vronski şi de propria ei dragoste pentru el, Anna Karenina, după convorbirea nocturnă cu Vronski în gara din Petersburg, priveşte afarădin compartiment, ,,deodată'' îşi dă seama ce urechi blegi are Karenin. Tot astfel, mai tîrziu, în perioada de cînd dragostea muribundă dintre Anna şi Vronski se ascute în mod dramatic, după numeroase certuri amare şi grave, care însă pînă atunci se terminau mereu cu oîmpăcare, despărţirea fără speranţă a celor doi se învederează ,,brusc"printr-un detaliu în aparenţă neînsemnat. ,,Ridică ceaşca în sus, întinzînd degetul mic, şi o duse la gură. După cîteva sorbituri ea se uită la el şi recunoscu după expresia feţei lui că mîna, gestul ei şi zgomotul uşor al sorbiturii îl dezgustau."

Asemenea ,,detalii" sînt dramatice în cel mai profund sens al cuvîntului: ele sînt obiectivări senzorial-evidente, vehement trăite, ale unor importante cotituri sufleteşti în viaţa oamenilor. De aceea ele nu au nimic din meschinăria detaliilor, oricît de excelent observate, ale scriitorilor mai noi — detalii care nu sînt decît simple observaţii, ele neavînd o funcţiune reală în cadrul acţiunii. Tocmai specificul tolstoian al acestei concentrări permite integrarea unor asemenea scene agitate printr-un

dramatism interior în fluxul mare, amplu şi liniştit al naraţiunii. Ele însufleţesc acest flux, îl articulează, fără a-i îngreuia curgerea largă şi Jiniştită.

Această înnoire a caracterului originar-epic al romanului după etapa de dezvoltare dramatic-nuvelistică de la începutul secolului al XlX-lea, pe care o reprezintă Balzac, decurge în mod necesar din caracterul materialului de viaţă pe care Tolstoi îl găseşte în realitate şi din ale cărui trăsături esenţiale el îşi cristalizează principiile sale formale. Am văzut mai sus din ce motive menţinerea cadrului exterior al cotidianului era inevitabilă pentru Tolstoi. înăuntrul acestui cadru, lui Tolstoi i se deschide, pe lîngă căile menţionate pînă acum, încă o nouă cale, specifică lui: prezentarea ascuţirii extreme ca *posibilitate extremă* a unui om. Balzac înfăţişează extremul ca o continuare reală a drumului pînă la capăt, ca o realizare tragică a posibilităţilor extreme, care reprezintă contradicţiile societăţii capitaliste în forma lor cea mai pură. El a mai putut să prezinte această continuare pînă la capăt a posibilităţilor extreme ca destinul tipic al eroilor săi, tocmai pentru că, după cum am arătat, eroii săi nu trăiesc încă într-o lume ,,definitivată", ci într-o lume în care pot fi participanţi activi la marea dramă a societăţii. Această posibilitate, cum am arătat de asemenea, nu îi mai era deschisă lui Tolstoi. Întrucît însă tot ce a scris se desfăşoară pe fundalul unei drame semnificative din punct de vedere istoric mondial al unei etape importante din istoria omenirii, întrucît această mare dramă socială alcătuieşte fundalul tuturor destinelor particulare ale personajelor sale, extremul, forma pură a contradicţiilor, trebuie şi la el să constituie punctul central al creaţiei literare.

Şi totuşi numai sub forma posibilităţii. Această formă nouă şi specifică a prezentării marilor contradicţii sociale decurge din poziţia specifică a lui Tolstoi faţă de dezvoltarea revoluţionară din Rusia, pe care Lenin a relevat-o în mod genial. în opera lui Tolstoi ca şi în opera vechilor mari realişti se reflectă o mare răsturnare social-istorică. Totuşi — din punctul de vedere al personajelor create — într-un mod indirect. Personajele vechilor realişti au reprezentat *nemijlocit* forţele motrice, curentele şi contradicţiile hotărîtoare ale revoluţiei burgheze. Erau reprezentanţi ai acestor curente în formă nemijlocită, prin legătura nemijlocită a pasiunilor lor individuale cu problemele revoluţiei burgheze; personaje ca Werther al lui Goethe sau Julien Sorel al lui Stendhal arată foarte limpede această legătură nemijlocită între pasiunea individuală, necesitatea socială şi semnificaţia reprezentativă generală tocmai a acestei pasiuni indivi

duale. Specificul revoluţiei burgheze din Rusia, caracterizat de Lenin. poziţia lui Tolstoi faţă de problema centrală a revoluţiei burgheze, faţă de problema ţărănească, nu îi permite o asemenea creaţie nemijlocită în sensul vechilor realişti burghezi. Noi ştim cu cîtă profunzime şi generozitate a înfăţişat Tolstoi pe ţăranul rus. Dar poziţia sa specifică faţă de întreaga mişcare ţărănească are în acelaşi timp urmarea necesară că oglindirea dezvoltării problemei ţărăneşti în viaţa clasei conducătoare, a proprietarilor şi beneficiarilor rentei funciare, formează centru! tematic al principalelor sale opere.

Această formă a tematicii este la rîndul ei o verigă de legătură necesară sub aspect social-istoric între Tolstoi şi realismul mai nou. După încheierea mişcărilor revoluţionare burgheze din Europa centrală şi occidentală, după deplasarea centrului contradicţiilor sociale spre contradicţia dintre proletariat şi burghezie, realiştii burghezi nu puteau înfăţişa decît reflexe indirecte ale acestei probleme centrale a societăţii burgheze în etapa respectivă de dezvoltare. în măsura în care erau scriitori de seamă, ei au observat şi au descris reflexele sufleteşti, problemele şi complicaţiile umane izvorîte din această situaţie socială. Întrucît însă majoritatea lor nu au putut înţelege problema socială, care *obiectiv* stătea la baza conflictelor umane zugrăvite de ei, ba de cele mai multe ori erau chiar complet străini de această problemă, ei au desprins, fără să-şi dea seama, conflictele umane înfăţişate de baza socială de care acestea erau legate în mod obiectiv. De aceea au trebuit, de cele mai multeori fără să-şi dea seama şi fară să urmărească acest lucru, să anihileze tocmci determinările sociale importante, hotărîtoare, în personajele şi subiectele lor, să lase ca aceste personaje şi subiecte să se desfăşoare în afara unui mare fundal istoric, într-un mediu descris numai ,,sociologic" sau psihologic-impresionist. Din această desprindere de fundal istoric rezultă pentru realiştii mai noi o situaţie forţată: ei au trebuit fie să facă din personajele lor nişte oameni mediocri şi banali ai vieţii cotidiene burgheze, la care contradicţiile obiective majore ale vieţii sociale apar într-o formă estompată şi adesea aproape de nerecunoscut, fie dacă voiau să depăşească această mediocritate cotidiană, trebuiau să o facă prin ascuţirea pur individuală a pasiunii individuale, personajele lor devenind excentrice şi goale şi, în cazul încercării unei motivări psihologice, patologice.

în legătură cu analiza succintă a personajului Anna Karenina am mai arătat cum arta lui Tolstoi în înfăţişarea pasiunii, amplificarea ei poetică

la extrem depăşeşte această dilemă. Trăsăturile nemediocre din figura şi soarta Annei Karenina nu reprezintă vreo exagerare individual-pato- logică a unei forme individuale a pasiunii, ci forma pură de manifestare a contradicţiilor sociale în dragostea şi căsnicia burgheză modernă. Spăr- gînd prin acţiunea ei tiparul cotidianului, Anna Karenina nu face decît să aducă la suprafaţă, printr-o ascuţire tragic de clară, aceste contradicţii, care în orice dragoste şi căsnicie burgheză se găsesc în stare latentă şi amorţită.

Nu este prea greu de înţeles de ce înfăţişarea pasiunii şi a soartei personale nu putea lua la Tolstoi în mod tipic această formă pe care a luat-o în cazul ei Anna Karenina. Crearea oamenilor şi a destinelor caracteristice claselor dominante devine la Tolstoi, ca urmare a unui proces din ce în ce mai conştient, un reflex al raportului lor cu exploatarea ţărănimii. Punctul poetic de plecare al creării oricărei figuri îl constituie la Tolstoi întrebarea: în ce mod se bazează viaţa lor pe beneficiul rentei funciare, pe exploatarea ţăranilor, şi ce probleme de viaţă produce acest fond social în personajul în cauză? Ca un adevărat mare poet, ca demn urmaş al celor mai mari realişti ai trecutului, Tolstoi vede aceste legături în mod extraordinar de complicat, nu se mulţumeşte niciodată doar cu dezvăluirea raportului nemijlocit dintre exploatatori şi exploataţi. Genialitatea sa ca realist constă dimpotrivă în aceea că el priveşte în mod unitar întreaga viaţă complicată a fiecărui om, dezvăluind situaţia sa socială de exploatator, de parazit tocmai ca reprezentînd baza acestei unităţi, în trăsăturile individuale ale unui personaj în aparenţă foarte depărtate de raportul de exploatare, în felul cum acest personaj concepe pînă şi problemele cele mai abstracte, în felul cum iubeşte şi în multe altele, Tolstoi arată cu cea mai mare claritate poetică, cu o uriaşă artă realistă care înfăţişează în mod sensibil şi nu doar prin comentarii analitice corelaţiile cu adevărat existenţiale, caracterul necesar al tocmai acestor corelaţii cu modul parazitar al existenţei lor.

Această concreteţe extraordinară a viziunii poetice are ca urmare faptul că Tolstoi nu schematizează nici fondul social, nici reflexele sufleteşti. Pe de o parte, el stabileşte o diferenţiere extraordinar de precisă între moşierul mare şi cel mic, între cel care îşi lucrează singur moşiile şi cel care trăieşte ca absenteist numai din rentele sale, între moşierul lucrînd cu metode tradiţionale sau capitaliste, între moşierul însuşi şi birocratul sau intelectualul care şi-a abandonat condiţia de moşier.trăind totuşi de fapt, total sau parţial, din renta funciară etc. Pe de altă parte.

Tolstoi vede cu o extraordinară claritate cum aceleaşi cauze sociale au la diferiţi oameni potrivit deosebirilor inerente de caracter, de educaţie etc. efecte foarte diferite, cum ele pot da naştere unor dezvoltări şi destine umane foarte diferite.

Generosul realism al lumii lui Tolstoi se bizuie deci pe aceea că scriitorul prezintă o lume extrem de complicată şi diferenţiată într-o mişcare foarte inegală, desluşind totuşi poetic în spatele tuturor acestor fenomene complicate o bază unitară a tuturor destinelor umane. Această corelaţie a tuturor trăsăturilor şi destinelor uraane ale personajelor cu marele fin- dal social-istoric face ca realismul lui Tolstoi să se ridice cu mult deasupra nivelului cotidianului. La el există aceeaşi bogăţie şi aceeaşi unitate naturală, organică, neartificială a oamenilor şi destinelor ca la vechii realişti, şi nu sărăcia realiştilor mai noi care se sufocă în prisosul de amănunte superficiale, fără legătură.

Crearea de tipuri pe baza unei pure posibilităţi a atitudinii extreme, a pasiunii extreme, a soartei extreme este soluţia creatoare concretă pentru Tolstoi, de a birui caracterul nefavorabil al principalului său material de viaţă — viaţa parazitarilor proprietari de rentă funciară în Rusia angajată pe calea capitalismului. Contradicţiile care formează baza de viaţă a paraziţilor nu se pot exprima la aceşti oameni prin acţiuni nemij- locit-extreme. Şi anume cu cît mai puţin, cu cît este mai nemijlocită legătura lor cu raportul de exploatare. Dar tocmai acest raport, prin reflexele sale umane înăuntru! vieţii clasei exploatatoare, este o temă foarte esenţială a creaţiei tolstoiene. în scrierea sa despre artă, Tolstoi a calificat ,,nemulţumirea" faţă de viaţă drept trăsătură caracteristică a artei mai noi. Această definiţie este valabilă şi pentru propriile sale opere. Dar zugrăvirea nemulţumirii faţă de viaţă are mereu ca bază faptul că viaţa unui parazit, a unui exploatator, nu poate duce în nici un caz la armonie cu sine însuşi şi cu mediul înconjurător — cu excepţia unor ticăloşi înve- teraţi sau a unor imbecili.

Or, această nemulţumire faţă de viaţă Tolstoi o transpune în acţiune cu ajutorul metodei posibilităţii extreme. Prin însuşi faptul că Bezuhov şi Bolkonski, Levin şi Nehliudov şi alte personaje ale sale caută o concordanţă între concepţiile lor şi modul lor de viaţă, o activitate adecvată în societate, ei dezvăluie contradicţiile dintre baza socială a vieţii lor şi aceste năzuinţe la armonie şi activitate adecvată. Iar aceste contradicţii îi împing dintr-o extremă în alta. Întrucît pe de o parte Tolstoi îşi alege ca eroi reprezentanţi subiectiv cinstiţi ai clasei exploatatoare, dar pe de altă parte nu vrea şi nu poate să-i ducă pînă la ruptura cu propria lor clasă, oscilaţiile pe care le provoacă aceste contradicţii se petrec *înăuntrul* sferei de viaţă a clasei dominante. Posibilităţile extreme apar, sînt foarte serios cîntărite, se fac paşi importanţi pentru realizarea lor, dar încă înainte de faptul împlinit apar

tendinţe contrarii, în parte aceleaşi contradicţii la un nivel mai înalt, în parte înclinaţii care duc laun compromis degradant cu realitatea. Astfel are loc o agitaţie permanentă în care îşi găsesc expresia toate determinările importante ale acestei vieţi în toată bogăţia lor, dar care numai extrem de rareori duce la o adevărată cotitură dramatică, la o ruptură decisivă cu etapa anterioară. Vivacitatea, bogăţia interioară a acestor personaje provin din faptul că aceste posibilităţi extreme reapar mereu, că ghimpele contradicţiei dintre existenţa şi conştiinţa socială nu încetează niciodată să provoace durere. Dar agitaţia evoluează aproape în cerc închis sau cel mult într-o spirală, dar niciodată în forma rapidă, dramatic întreruptă, a peripeţiilor soartei la Balzac şi Stendhal.

Posibilitatea extremă revelează de fiecare dată o formă crasă a contradicţiei dintre existenţa şi conştiinţa socială. Este mereu împletită cu problemele majore ale dezvoltării sociale a Rusiei, într-un mod strîns, deşi nu întotdeauna nemijlocit vizibil. Astfel căutarea şi dibuirea zadarnică a acestor eroi, inerţia lor sau renunţarea abruptă la intenţii abia schiţate, nu cad niciodată în acea meschinărie şi banalitate în care trebuie să cadă eroii naturalismului vest-european cu destinele lor înfăţişate ca pur particulare. Şi tocmai faptului că Tolstoi dă acestor probleme o amploare atît de extraordinară, că reflexele contradicţiilor sociale pătrund pînă în problemele cele mai intime ale vieţii particulare se datorează marea bogăţie a lumii sale. Eroii preferaţi ai lui Tolstoi împărtăşesc prejudecata sa că este posibilă retragerea din viaţa publică, evadarea individuală din ticăloşia acesteia. Dar tocmai felul şi înfăţişarea acestei retrageri, a alternanţei diferitelor etape ale acestui drum, felul cum toate problemele vieţii particulare sînt incluse în această mişcare dă un foarte pronunţat relief înfăţişării caracterului social al vieţii individuale în totalitatea ei.

Posibilităţile extreme nu sînt deci la Tolstoi puncte de cotitură reale abrupte, ci mai degrabă centre de forţă, puncte de atracţie în jurul cărora gravitează viaţa oamenilor sub aspectul ei individual. Chiaraborda- rea problemelor sociale la un nivel atît de înalt al contradicţiilor este suficientă pentru a imprima lumii tolstoiene trăsăturile unui realism

generos, Acest mod de creaţie prezintă în sens artistic o diferenţă foarte specifică faţă de marele realism anterior, în rezumat s-ar putea spune că. după faza dramatic-nuvelistică a perioadei balzaciene, Tolstoi readuce romanul pe făgaşul epicii propriu-zise. Căci mişcarea alternantă înăuntrul unei sfere de viaţă determinate şi exact circumscrise din punct de vedere social permite — fără a aduce prejudicii mobilităţii interioare — o linişte şi statornicie epică mult mai mare decît a fost posibilă la Balzac.

în *Wilhelm Meister,* Goethe deosebeşte între roman şi dramă. În roman trebuie prezentate mai ales *mentalităţi* şi *evenimente,* în dramă *caractere* şi *fapte.* Romanul trebuie să procedeze lent, şi opiniile personajului principal trebuie, pe indiferent ce cale, să ţină în loc tendinţa spre dezvoltarea întregului. Drama trebuie să-şi grăbească mersul şi caracterul personajului principal trebuie să seavînte spre final, el fiind doar ţinut în loc. Eroul romanului trebuie să fie pasiv sau cel puţin să nu fie activ în prea mare măsură; eroului dramatic i se cere activitate şi faptă."- Această definiţie a romanului, care caracterizează excelent *pe Wilhelm Meister,* nu se mai potriveşte în multe privinţe *Afinităţilor elective,* scrisă mai tîrziu, şi într-o şi mai mică măsură îi caracterizează pe marii realişti ai Franţei. Dar în ce priveşte stilul tolstoian îl circumscrie destul de bine. Atîta numai că opoziţia goetheană dintre mentalitate şi caracter nu trebuie concepută în sensul că Goethe ar fi avut în vedere o zugrăvire a oamenilor lipsită de contururi, diluată, pierzîndu-se în atmosfera mediului descris.*Wilhelm* Meister însuşi arată în modul cel mai limpede cît de puţin poate fi vorba de asta. Mentalitate şi caracter desemnează la. Goethe formele deosebite ale densităţii şi concentrării în zugrăvirea caracterului. Mentalitate în ioc de caracter înseamnă deci o anume amploare, aproape de necuprins, în conceperea personajelor, abundenţa, unor trăsături aparent contradictorii cuprinse însă într-o unitate agitată şi organică de marele curent al unei tendinţe sociale, şi anume de năzuinţa omenească, de orientarea autodezvoltării spiritual-morale a individului. Zugrăvirea dramatică a caracterelor înseamnă în schimb concentrarea. determinărilor esenţiale ale contradicţiilor sociale într-o pasiune zăgăzuită, explodînd într-o catastrofă sau într-un şir de catastrofe în care trebuie comprimată întreaga bogăţie a vieţii. După cele spuse pînă acum cred că nu mai este nevoie de alte explicaţii pentru a arăta cît de mult se apropie creaţia epică a lui Tolstoi de idealul goethean amintit.

Această deosebire dintre Tolstoi şi marii realişti de la începutul secolului al XlX-lea se exprimă poate cel mai clar în înfăţişarea vieţii

moral-spirituale a oamenilor, în fizionomia intelectuală a personajelor. Tolstoi este urmaşul demn al marilor realişti şi prin aceea că zugrăvirea

acestei vieţi moral-spirituale joacă un rol hotărîtor în portretele sale. Dar modalitatea zugrăvirii are la rîndul ei un caracter specific, cu totul ■deosebit de modalitatea realiştilor mai vechi.

Marile dialoguri, care pun într-o vie lumină fizionomiile spirituale, sînt la Balzac şi de obicei şi la Stendhal în acelaşi timp mari dueluri ale concepţiilor despre lume, în care, pe plan spiritual, se distilează chintesenţa problemelor sociale importante şi în care în acelaşi timp, în mod •dramatic, se produce hotărîrea asupra unor destine omeneşti. Cînd Vau- trin şi Rastignac discută despre probleme social-morale, atunci cîteva atare discuţii care se succed rapid (susţinute, bineînţeles, de forţa dramatică a evenimentelor vieţii de la care pornesc şi pe care le ridică la o înălţime abstractă) duc la o cotitură totală şi definitivă în viaţa lui Rastignac.

La Tolstoi, convorbirile şi monologurile mari, importante, nu pot avea aceeaşi funcţie. Ele iluminează întotdeauna, cu ascuţime şi intransigenţă spirituală, posibilităţile extreme în jurul cărora gravitează evoluţia eroilor tolstoieni. Astfel, convorbirile lui Konstantin Levin cu fratele său şi mai tîrziu cu Oblonski, despre justificarea proprietăţii particulare şi despre justificarea moral-spirituală a împăcării intereselor moşierului şi ţăranului visată de Levin. Aceste discuţii nu pot produce nici o cotitură dramatică, deoarece nici ruperea cu sistemul proprietăţii particulare, nici transformarea într-un exploatator lipsit de scrupule, dar cu prestanţă morală şi cu conştiinţă împăcată, nu se încadrează în posibilităţile social-umane ale lui Levin. în schimb, ele caracterizează cu intransigenţă brutală problematica centrală, punctul nevralgic din întreg modul şi întreaga concepţie despre viaţă a lui Levin. Ele caracterizează centrul în jurul căruia gravitează neîncetat toate ideile şi sentimentele sale, indiferent dacă iubeşte şi este iubit, sau se consacră ştiinţei, sau se refugiază în viaţa publică. Ele sînt deci, într-un sens general, tot puncte de cotitură ale unei vieţi, ridicate la un înalt nivel de abstractizare, dar îmbrăcînd o formă specifică, în care posibilitatea extremă a unei vieţi omeneşti se evidenţiază cu limpezime şi care caracterizează, într-o manieră de neconfundat, fizionomia specifică a acestui om, rămînînd totuşi numai o posibilitate şi netransformîndu-se în fapte, în realitate. Dar cu toate acestea ea nu este niciodată o posibilitate abstractă, construită artificial, ci centrul foarte concret al problemelor de viaţă ale unui anumit personaj.

Noua semnificaţie, hotărîtoare pentru viaţă, pe care o prezintă aceste expresii intelectuale, aceste manifestări ale vieţii spiritual-morale a personajelor, constituie un alt punct de opoziţie diametrală între Tolstoi şi realismul mai nou. Carenţa vieţii spirituale a personajelor la realiştii mai noi, estompata lor fizionomie intelectuală sînt fapte general, cunoscute. Cauza acestei situaţii rezidă în primul rînd în aceeacă ştergerea sau tocirea marilor contradicţii sociale

obiective în zugrăvirea personajelor izolate împiedică şi realizarea unui adevărat nivel spiritual.. Căci nivelul de abstractizare al unei convorbiri, al unui monolog etc. poate avea din punct de vedere poetic numai atunci un caracter concret şi viu cînd are drept conţinut abstracţia specifică a unei contradicţii: sociale specifice la un anumit personaj. Desprins de această bază, rămîne un adaus ideativ abstract. De aceea nu este de loc întîmplător faptul că realismul mai nou din ţările vest-europene evită tot mai mult asemenea expresii ale unor conflicte spirituale şi reduce şi manifestările exterioare ale personajelor la nivelul mediocrităţii cotidiene.

Ceea ce, desigur, constituie în acelaşi timp o reflectare ideativă a lumii „definitivate" a capitalismului pe care o înfăţişează aceşti scriitori, în această lume „definitivată", manifestările vitale ale oamenilor comuni se transformă tot mai mult într-o rutină plictisitoare, care se repetă, mereu. Este de la sine înţeles că Tolstoi, care trebuia să înfăţişeze în largă măsură o asemenea lume, nu a putut evita nici el această rutină. Chiar în *Război şi pace* găsim un şir lung de discuţii fără alt scop decît să înfăţişeze rutina aridă a vieţii sociale din cercurfle cele mai înalte. Dar pe de o parte aceasta formează, cum am văzut, numai o latură a lumii înfăţişate de Tolstoi: servind drept contrast satiric, drept subliniere ironică a caracterului mecanic al acestei rutine — Tolstoi compară în repetate rînduri discuţiile respective cu funcţionarea unui război de ţesut —■ ele trebuie să pună în lumină caracterul viu al unor manifestări de viaţă de natură diferită. Pe de altă parte, Tolstoi introduce în asemenea conversaţii adeseori personaje contrastante nerutiniere — Bezuhov, Levin ş.a. şi destrămînd prin „stîngăcia'' lor firele ţesute cu mare fineţe ale mecanismului rutinier. Se vădeşte deci pînă în cele mai mici amănunte în ce covîrşitoare măsură, cît de mult Tolstoi, chiar şi acolo unde materialul de viaţă asemănător pare să-i apropie de realismul mai nou, reprezintă: din punct de vedere artistic tocmai contrariul curentelor literare respective.

Aceasta cu toate că trebuie să mai şi subliniem asemănarea exterioară. Marile dialoguri ale vechilor realişti se desfăşoară, este adevărat, în împrejurări de viaţă foarte concrete, dar ele se ridică atît de abrupt la un înalt nivel dramatic, încît împrejurările exterioare ale mediului se pot intercala doar în foarte mică măsură în desfăşurarea lor ca atare. Situaţia concretă ascuţită dramatic, concretizarea dramatică a personajelor în cursul discuţiei, *prin* discuţia însăşi fac ca o astfel de intercalare a împrejurărilor exterioare să fie aproape complet inutilă. La realiştii moderni, împrejurările şi faptele momentane şi exterioare, întîmplătoare şi trecătoare, inundă aproape în întregime conţinutul discuţiilor. Cu cît acestea sînt mai triviale, cu cît se apropie mai mult de mediocritatea cotidiană, cu atît ele au mai multă nevoie de această interacţiune a atmosferei •cu mediul în forma sa momentană, pentru a dobîndi cel puţin o vivacitate superficială.

La Tolstoi, marile dialoguri, în forma lor exterioară, sînt întotdeauna strict legate de locul şi timpul în care se desfăşoară. Chiar şi aspectele exterioare ale locului şi timpului întîmplător se intercalează mereu în discuţii. Să ne gîndim la

dialogul dintre Levin şi Oblonski în hambar, după vînătoare. Caracterul foarte concret, niciodată pierdut din vedere, al locului şi timpului acestor convorbiri nu serveşte însă niciodată la Tolstoi doar la înviorarea atmosferei. Chiar sublinierea împrejurărilor •concrete şi întîmplătoare arată că aci este vorba de o problemă de viaţă *permanentă,* de pildă a lui Levin, problemă care în viaţa sa este întotdeauna atît de prezentă, încît la discutarea ei se poate ajunge în orice moment. „Întîmplător" ea a avut loc tocmai în cursul acestei vînători. Iar accentuarea împrejurărilor concrete subliniază tocmai acest caracter necesar-întîmplător, caracterul posibilităţii extreme a unui punct permanent de cotitură, care este întotdeauna prezent în stare latentă, dar cai;e nu produce niciodată o cotitură reală.

Aceluiaşi scop îi serveşte şi caracterul de cele mai multe ori abrupt al acestor discuţii, prin care se subliniază de asemenea aspectul întîmplător, cotidian. La Balzac dialogurile trebuie duse pînă la capăt, căci numai ducerea-pînă-la-capăt pe plan spiritual poate aduce şi justifica cotitura dramatică. La realiştii moderni, dialogurile nu au de cele mai multe ori nici început, nici sfîrşit, ele nu sînt decît fragmente desprinse întîmplător ale unei felii de viâţă lipsite de conexiune într-un sens poetic mai profund. La Tolstoi însă, convorbirile se întrerup doar aparent în mod întîmplător. Ele sînt duse, cu cea mai mare ascuţime spirituală, pînă la punctul în care forma pură a contradicţiilor şi imposibilitatea rezolvării lor sînt fixate pentru erou cu o justeţe, precizie şi profunzime neîn-
<.1 uplceată. Dialogul, care porneşte aparent de la un prilej întîmplător >i duce la acest punct culminant, seîntrerupe iarăşi aparent după acest punct culminant sau se pulverizează. Dar chiar în felul acesta dialogul >i-a îndeplinit funcţia specifică, căci rostul său nu era decît să ilumineze această posibilitate extremă. Dialogul trebuia să graviteze în jurul punctului de cotitură specific tolstoian, dar nicidecum să ducă la o cotitură.

Prilejul aparent întîmplător şi întreruperea aparent întîmplătoare a dialogului sîht deci la Tolstoi tot momente ale stilizării epice. Ele părăsesc fluviul liniştit al vieţii şi se întorc în el din nou, după ce evenimentele ce se petrec mereu sub suprafaţa acestui fluviu liniştit au fost puse într-o puternică lumină, ca moment permanent. în felul acesta, Tolstoi creează, aci ca şi pretutindeni, cu extraordinară inventivitate noi elemente ale formei care ridică materialul de viaţă cu tot caracterul său nefavorabil la nivelul unei epici realiste majore.

VII

Dezvoltarea tolstoiană a marelui realism se bizuie deci în măsură esenţială

pe o sporire a mobilităţii în ce priveşte caracterizarea personajelor şi conducerea acţiunii, care în aspectele lor exterioare amintesc cititorilor adesea de modalitatea exterioară de prezentare a realiştilor moderni (înlesnind astfel marea înrîurire a lui Tolstoi în Europa occidentală), dar care în ce priveşte funcţia lor formală reprezintă tocmai contrariul a ceea ce înseamnă trăsăturile, asemănătoare doar la suprafaţă, ale realismului mai nou. Aci ele sînt fenomene ale destrămării marilor forme realiste, la Tolstoi elemente ale continuării lor realiste.

La Tolstoi, tendinţele formale amintite nu au rezultat nicidecum din influenţa realiştilor mai noi, deşi el le-a cunoscut bine şi le-a studiat minuţios operele. Marele critic Cernîşevski a recunoscut cu claritate acest specific încă de prin anii cincizeci, imediat după apariţia primelor opere ale lui Tolstoi, în care aceste tendinţe sînt conţinute numai în germene. El vorbeşte despre interesul precumpănitor al lui Tolstoi pentru felul în care un sentiment sau o idee răsare din alta şi distinge între analiza psihologică la Tolstoi şi la majoritatea celorlalţi scriitori, spunînd despre aceasta din urmă: ,,Dar de obicei ea (analiza psihologică, G.L.), dacă putem să ne exprimăm astfel, are un caracter descriptiv, ea ia un anumit sentiment imobil şi îl descompune în părţile sale componente, ea ne prezintă, dacă ne putem exprima astfel, un tablou anatomic..." Operele marilor scriitori transpun de obicei cotituri dramatice majore dintr-un sentiment într-altul, dintr-o idee într-alta. „Dar de obicei ne sînt date numai cele două verigi extreme ale lanţului, numai începutul şi sfîrşitul procesului psihologic... Specificul talentului tolstoian constă în aceea că el nu se mărgineşte la prezentarea rezultatelor procesului psihologic — pe el îl interesează procesul însuşi..."

Cît de conştient a cultivat Tolstoi în evoluţia sa ulterioară aceste tendinţe în zugrăvirea realităţii, pe care Cernîşevski le-a remarcat atît de timpuriu şi cu atîta perspicacitate, o arată următorul pasaj din *învierea:* „Este o superstiţie foarte comună şi larg răspîndită că fiecare om nu are decît o anumită însuşire care îi aparţine, că un om poate fi pur şi simplu bun, rău, inteligent, prost, energic, apatic ş.a.m.d. în realitate oamenii nu obişnuiesc să fie aşa. Noi putem spune despre un om. că este mai mult bun decît rău, mai inteligent decît prost, mai energic decît apatic şi invers, dar nu este adevărat cînd spunem despre un om că el este întotdeauna bun sau inteligent, sau despre un altul că este întotdeauna rău sau prost. Noi însă îi împărţim pe oameni în felul acesta. Şi nu este corect. Oamenii sînt ca fluviile: apa este pretutindeni la fel. pretutindeni aceeaşi, dar fiecare fluviu este ba îngust şi repede, ba lat şi liniştit, ba curat, ba rece, ba tulbure, ba cald. Şi tot aşa sînt şi oamenii. Fiecare om poartă în sine germenii tuturor însuşirilor omeneşti şi dă în vileag uneori pe uncie, alteori pe altele şi adesea nu se aseamănă cîtuşi de puţin cu sine însuşi, deşi rămîne totuşi întotdeauna acelaşi eu."

Polemici asemănătoare împotriva concepţiei rigide asupra caracterului omenesc, împotriva zugrăvirii pretins rigide a caracterelor în literatura veche

întîlnim cu duiumul la naturaliştii moderni. Dar cînd doi spun acelîşi lucru (sau ceva asemănător), nu este acelaşi lucru. La naturaliştii moderni lupta împotriva rigidităţii caracterelor reprezintão tendinţă de dizolvare îndreptată împotriva creării caracterelor în genere. Or, un personaj creat cu mijloace poetice poate căpăta fizionomie şi contur numai prin propria-i mişcare, prin ciocnirea sa activă cu lumea exterioară, numai prin acţiunea sa. Atîta timp cît un personaj este descris integral inactiv într-un mediu, însuşirile esenţiale ale caracterului său pot fi numai afirmate, dar nu şi create. Adică: nu există nici un mijloc poetic pentru a delimita în procesul creator între trăsătura de caracter esenţială şi dispoziţia trecătoare. în consecinţă, atunci cînd naturaliştii au protestat împotriva trucurilor de suprafaţă prin care în asemenea împrejurări se încerca evidenţierea însuşirilor permanente de caracter (de ex. expresii sau gesturi stereotipe etc.) din punctul lor de vedere ave;u dreptate, şi în orice caz procedau consecvent. Dar din această ■cauză naturaliştii consecvenţi au fost nevoiţi să dizolve caracterele într-o masă neorganizată, haotică de dispoziţii momentane.

Cu totul altfel stau lucrurile la Tolstoi. Nici caracterele tolstoiene nu evoluează în sensul dramatic al lui Balzac, dar mişcarea lor în viaţă, conflictul lor cu lumea exterioară le conferă totuşi contururi extraordinar de clare. Cu toate acestea, fizionomia pe care o capătă în acest mod nu este tot atît de liniar-univocă cum a fost la personajele vechilor realişti. Prin faptul că la Tolstoi acţiunea se transformă într-o gravitare în jurul posibilităţii extreme a caracterelor, posibilitate care nu se realizează niciodată, dar care apare iarăşi şi iarăşi în primul plan, pentru fiecare personaj ia naştere un *spaţiu de joc concret* al manifestărilor sale sufleteşti. Tolstoi zugrăveşte dispoziţiile sufleteşti momentane, trecătoare ale personajelor sale cu cel puţin aceeaşi fineţe şi exactitate ca cei mai înzestraţi dintre realiştii mai nci. Cu toate acestea la el personajul nu se descompune niciodată în simple stări sufleteşti. Căci personajului tolstoian îi este trasat cu o extraordinară precizie acel spaţiu de joc, acel cîmp de forţă, *înăuntrul* căruia trebuie să evolueze aceste dispoziţii.

Astfel, de pildă, Konstantin Levin înclină uneori spre un conservatorism reacţionar, alteori argumentele împotriva proprietăţii funciare particulare îi par incontestabile. Întrucît însă aceşti doi poli marchează oscilaţiile extreme ale acelei lumi de idei cu ajutorul căreia el se răfuieşte ■cu problemele epocii sale, şi întrucît rezolvarea problemelor sale de viaţă, compromisul pe care îl caută, se află la mijloc între cele două extreme, aceste oscilaţii nu-i descompun fizionomia, nu fac din el un fascicul de senzaţii în sensul realismului mai nou, ci trasează doar cu precizie şi varietate acel drum în zigzag, care unor oameni ca Levin le este prescris cu necesitate din punct de vedere social. Şi întrucît

Tolstoi, ■după cum am văzut, nu izolează niciodată una de alta manifestările individuale de viaţă ale personajelor, întrucît relaţiile lui Levin cu fraţii săi, cu s®ţia sa, cu prietenii săi şi alţii sînt strîns legate de rezolvarea ceior mai importante probleme vitale ale sale, oscilaţiile înăuntrul acestor relaţii contribuie de asemenea ca fizionomia sa să devină mai pregnantă şi mai bogată fără ca astfel să i se şteargă contururile într-un fel sau altul.

Această modalitate de creaţie cu ajutorul „spaţiului de joc" al ideilor, al dispoziţiilor şi senzaţiilor îi permite lui Tolstoi să ajungă la o zugrăvire extraordinar de bogată şi poetică — tocmai deoarece este contradictorie şi indirectă —a relaţiilor reciproce dintre oameni. Tolstoi nu pune de pildă în gura Dariei Oblonskaia o judecată definitivă a „femeii cinstite" asupra „adulterei" Anna Karenina; dar el descrie cu o deosebită meticulozitate toate oscilaţiile de dispoziţie care se petrec în sufletul Dariei pe drumul spre moşia lui Vronski, în timpul vizitei şi la înapoierea ei de acolo. Aceste dispoziţii se transformă în vise diurne, ba chiar oscilaţii momentane în concepţia despre lume, şi parcurg toate stadiile, de la invidierea Annei, a cărei viaţă în comparaţie cu propria ei robie casnică şi maternă este strălucită şi liberă, pînă la respingerea vehementă a modului de viaţă al Annei şi al lui Vronski. Şi tocmai învălmăşeala unor asemenea dispoziţii redă o imagine cu adevărat reală şi cuprinzătoare a acestor relaţii atît din punct de vedere individual, cît şi social. Extraordinara artă de caracterizare a lui Tolstoi constă tocmai în aceea că el dezvăluie cu atîta exactitate şi adevăr sfera acelor dispoziţii care, din perspectiva unui anumit personaj, sînt posibile şi necesare şi a căror *totalitate* caracterizează personajul respectiv în mod real.

Bogăţia şi vivacitatea agitată a lumii tolstciene provin deci în foarte mare măsură de aco'o că relaţiile fiecărui personaj cu fiecare altul, privite din ambele părţi, au un spaţiu de joc atît de concret. Fiecare relaţie devine astfel un proces bogat şi variat — sănegîndim numai la prietenia dintre Bezuhov şi Bolkonski — şi totuşi această relaţie, din punctul de vedere al fiecăruia dintre cele două personaje, are contururi foarte limpede şi lămurit trasate.

Această bogăţie şi mobilitate mai este sporită şi prin aceea că spaţiul de joc al personajelor nu este pentru Tolstoi invariabil. Tolstoi arată foarte precis cum în cursul modificării împrejurărilor exterioare, în cursul creşterii sau decăderii interioare a caracterelor acest spaţiu de joc se lărgeşte sau se îngustează sau uneori asimilează chiar conţinuturi noi, eliminîndu-le pe cele vechi. Deoarece însăTolstoi înfăţişează aceste modificări mereu în *continuitatea* lor, deoarece cunoaştem mereu prin participare directă *de ce* şi *cum* se modifică acest spaţiu de joc, deoarece în această modificare se păstrează o serie din cele mai importante determinări sociale şi individuale ale caracterului, bogăţia lumii tolstoiene nu iese şi în această privinţă decît sporită, contururile personajelor devenind mai fine şi mai complicate, fără a se şterge cîtuşi de puţin.

Această modalitate de zugrăvire a caracterelor reprezintă un important pas înainte în dezvoltarea realismului. Bineînţeles că începuturi .ile acestei tendinţe se găsesc şi la vechii mari realişti. Un personaj fără asemenea oscilaţii în cadrul unui anumit spaţiu de joc ar trebui să fie destul de rigid. Dar aci este importantă ponderea pe care această modalitate de creaţie o reprezintă la fiecare scriitor în parte în ce priveşte zugrăvirea caracterelor.

La vechii realişti, mai ales la cei care s-au folosit de modalitatea nuvelistico-dramatică, prezentarea spaţiului de joc trebuia pe de o parte să aibă un caracter oarecum accesoriu, pe de altă parte *întreaga* viaţă a unui personaj evolua înăuntrul unui asemenea spaţiu de joc. Dar mişcările, oscilaţiile izolate ale personajului sînt prezentate cu vehemenţă şi bruscheţe dramatică într-o desfăşurare dramatică, rectilinie. Să ne gîndim la un personaj atît de şovăielnic ca Lucien de Ru- bempre şi să ne reprezentăm cu cîtă repeziciune dramatică, fără oscilaţii în parte care să epuizeze spaţiul de joc, se realizează convertirea sa de către Vautrin sau în timpul interogatoriului hotărîrea sa de a se sinucide.

Noul la Tolstoi rezidă în aceea că el aduce această metodă în *centrul* zugrăvirii caracterelor. Or, folosirea conştientă a acestei metode, conexiunea ei cu problemele concepţiei despre lume a lui Tolstoi se vădesc şi prin aceea că semnificaţia compoziţională a unui personaj se află mereu în strînsă legătură cu amploarea şi mobilitatea spaţiului său de joc. Personajele episodice, mai ales acelea prin care Tolstoi demonstrează încremenirea inumană a societăţii timpului său, prezintă relativ puţine oscilaţii în dispoziţia sufletească. Pentru ca un personaj să poată trezi interesul central al poetului şi al cititorilor, spaţiul de joc al oscilaţiilor sale trebuie să fie relativ mare şi variat, Această observaţie'se referă şi la personajele faţă de care Tolstoi, din pricina concepţiei sale despre lume, are o poziţie negativă sau ascuţit critică: să ne gîndim la Vronski, la Karenin, la Ivan Ilici.

Dar atitudinea poetului reiese foarte limpede din felul în care este configurat punctul nemijlocit de plecare al acestor oscilaţii. Acele personaje pe care Tolstoi vrea să le caracterizeze ca oameni vii trăiesc permanent într-o interacţiune vie a evoluţiei lor interioare cu împrejurările exterioare ale vieţii, în care ajung prin forţa împrejurărilor şi cu care trebuie să se răfuiască. Concepţia despre viaţă a lui Tolstoi are drept urmare firească faptul că orice personaj pentru care el resimte o simpatie umană trebuie să adopte o poziţie problematică faţă de viaţa socială. El nu poate în nici un caz să se împace fără luptă cu formele de viaţă în care s-a născut, cu obligaţiile pe cărei le impun acesteîmpre- jurări ale vieţii. Pe de altă parte, Tolstoi manifestă o profundă simpatie poetică îndeosebi pentru acele personaje cărora desprinderea socială şi ideologică de această sferă de viaţă le provoacă cumplite lupte interioare. De la Olenin pînă la Nehliudov, Tolstoi creează o mare galerie de asemenea personaje. Cu cît este mai puternică tensiunea astfel creată în ele, cu atît mai mare este interesul poetic al lui Tolstoi, dar în acelaşi timp — şi aci Tolstoi se dovedeşte un poet cu adevărat mare al unei importante perioade de trecere — arată cu atît mai cras şi mai concret prin şovăielile acestor personaje, cît de adînc, pînă în cele mai mici şi intime manifestări ale vieţii, a fost „răsturnată" Rusia timpului său.

Dacă Tolstoi foloseşte ca figură importantă un personaj caracterizat în mare parte drept negativ, atunci face ca el să apară relativ încremenit lăuntric, rectiliniu, legat de convenţii şi în oscilaţiile sale. Dar îl aduce în situaţii care zdruncină acest fond aparent asigurat, convenţional al vieţii, ducînd forţat la apariţia unor noi probleme şi transpunînd astfel personajul într-o stare de agitaţie. Cel mai clar vizibil este acest procedeu la Karenin. In ciuda dragostei sale — desigur, în esenţă convenţională — pentru Anna, adulterul ei cu Vronski determină la Karenin o nouă încremenire umană, un nou pas în transformarea sa într-un mecanism birocratic. De-abia cînd stă la căpătîiul muribundei Anna şi cînd adînca ei suferinţă îl impresoară nemijlocit fizic, elementele încremenite, funcţionînd mecanic, automat, ale personalităţii sale, se destind întru- cîtva, în germenul de umanitate îngropat în el începe să încolţească ceva care seamănă cu adevărata viaţă. Aceasta fiind însă mult prea slabă pentru a sădi relaţii noi, umane, între el şi Anna, el se scufundă curînd într-o încremenire sporită; trăsăturile „umane" ale perioadei sale de mai tîrziu nu mai sînt decît ipocrizie, deghizări religioase ale unui birocrat mort sufleteşte. Oarecum altfel stau lucrurile cu Vronski. La acesta, care uneori ajunsese cu adevărat nemulţumit de conduita sa în viaţă, desigur fără ca această nemulţumire să-i deschidă vreodată un nou orizont uman, pasiunea dezlănţuie energii mai dinamice, mai umane. Tolstoi arată cu o foarte mare artă, cît de puternic acţionează în direcţia unei asemenea destinderi mai ales schimbarea împrejurărilor reale ale vieţij (părăsirea serviciului militar, viaţa liberă în străinătate). Dar şi aci dependenţa de viaţă, sub aspectul ei aristocratic, este motivul dominant. Impulsurile de viaţă eliberate astfel nu depăşesc un diletantism care nu-l poate satisface pe Vronski pentru o vreme mai îndelungată. După ce s-a

înapoiat în Rusia începe procesul de involuţie: retransformarea într-un aristocrat de rînd, amabil şi corect, a cărui mare pasiune este ceva „excentric", nelegat organic de centrul vieţii. Este drept că încremenirea convenţională rezultată de aci nu merge atît de departe ca la Karenin, dar este suficientă pentru a duce în mod necesar la catastrofa tragică a Annei.

Această modalitate originală şi fertilă de caracterizare arată totuşi, în ciuda înrudirii profunde cu vechii realişti, în ciuda deosebirii de cei noi, că Tolstoi are în comun cu noul realism anumite baze ale vieţii. Şi această comunitate trebuie să se oglindească în stil. Căci un mare scriitor realist nu poate închide ochii în faţa adevărurilor sociale, în faţa schimbărilor reale în structura societăţii. Creaţia sa trebuie să le aprofundeze nu numai în ce priveşte conţinutul, dar trebuie să le reflecte în mod adecvat şi în formă, chiar şi atunci cînd ele sînt antiartistice în cea mai profundă esenţă a lor, cînd ascund în ele primejdia pervertirii, dizolvării sau încremenirii formelor artei. Opoziţia marilor realişti este întotdeauna foarte concretă. Ei se străduiesc să descopere în materialul concret de viaţă acele tendinţe în virtutea cărora tocmai acest material de viaţă, cu toate trăsăturile sale potrivnice artei, să poată fi dominat artistic, însufleţit artistic. Scriitorii care în faţa urîţeniei vieţii capitaliste moderne resimt un dezgust cît ar fi el de justificat şi de inteligibil, dar numai abstract, trebuie să cadă într-un formalism gol atunci cînd pornesc în creaţia lor de la această mentalitate. Formele marii arte realiste se nasc întotdeauna ca oglindiri ale trăsăturilor esenţiale ale realităţii din materialul concret de viaţă al unei anumite societăţi, într-o anumită perioadă, chiar dacă trăsăturile fundamentale ale evoluţiei sociale sînt tot atît de potrivnice artei ca cele ale capitalismului dezvoltat. Literatura realistă trăieşte din oglindirea oamenilor *în acţiune.* Cu cît caracterul de clasă şi individual al oamenilor se exprimă mai energic în acţiunile lor, în interacţiunea cauzelor exterioare, a sentimentelor şi acţiunilor, cu atît este mai mare posibilitatea creaţiei realiste. Estetica clasică vorbeşte în repetate rînduri despre faptul că răufăcătorii sau criminalii mari şi energici în acţiunile lor oferă un subiect mult mai convenabil literaturii decît mediocritatea plată, decît omul de duzină, al cărui caracter se exteriorizează întotdeauna numai prin acţiuni doar schiţate şi întrerupte curînd după aceea. Această mediocritate este produsă în proporţii tot mai mari de puterea nivelatoare a capitalismului „perfec- tivat". Şi astfel viaţa însăşi produce un element care stînjeneşte dezvoltarea marii literaturi realiste. Este însă o deosebire importantă dacă scrii-
torii subliniază ei înşişi această tendinţă a vieţii în operele lor, ca m ajori tatea realiştilor occidentali din această perioadă, sau dacă încearcă să înoate împotriva curentului. Aceasta, în contextul de faţă, înseamnă că ei nu acceptă pur şi simplu, în mod nemijlocit rezultatele vieţii capitaliste ca rezultate definitive (şi mai ales că nu le generalizează, prezentîn- du-leîn mod exacerbat

drept Jegi ale naturii”), ci înfăţişează acea *luptă,* al cărei rezultat final — în general, dar nu în fiecare caz — îl constituie abia mediocritatea prozaică, potrivnică poeziei.

în spatele anumitor asemănări tehnic-formale între Tolstoi şi realismul mai nou apar deci probleme sociale reale, apare problema posibilităţii acţiunii pentru omul societăţii burgheze dezvoltate, apare problema discrepanţei necesare dintre ideologie şi realitate pentru toţi cei care trăiesc în societatea burgheză, cu excepţia acelei părţi a clasei muncitoare caracterizată prin conştiinţă de clasă.

Desigur, contrastul dintre închipuire şi realitate este o problemă străveche a literaturii. Ea se află în centrul unei opere atît de nemuritoare ca *Don Quijote.* Este vorba însă aci pentru noi de fenomenul specific modern al acestui contrast, de acea formă care, apărînd ca decepţie în faţa realităţii, ca deziluzie, devine într-o măsură crescîndă problema centrală a realismului mai nou. Este adevărat că Balzac îşi intitulează una din operele principale *Iluzii pierdute,* dar la el aceste iluzii sînt zdrobite de realitatea socială sub forma unei lupte disperate, a unui asalt tragic sau tragicomic împotriva necesităţilor obiective ale evoluţiei sociale. Romanul deziluzionist tipic al realismului maf nou, *Educaţia sentimentală* a lui Flaubert, nici nu mai cunoaşte o luptă adevărată. O subiectivitate neputincioasă se opune unei obiectivităţi absurde a lumii. Cu lirism ascuns, poetul ia poziţie în favoarea visurilor neputincioase ale personajelor sale, împotriva superiorităţii în forţă, ordinare, a realităţii sociale. Desigur că el poate, ca şi Flaubert, să ascundă această luare de poziţie printr-un obiectivism ironic. Decepţia ca temă principală a literaturii oglindeşte poetic aceeaşi situaţie a reprezentanţilor oneşti şi eminenţi ai clasei burgheze, cărora le-a fost impusă inevitabil de către realitate absurditatea vieţii în societatea capitalistă, care îşi dau perfect seama de falsitatea şi incoerenţa interioară a ideologiei burgheze, dar care totuşi nu pot găsi o ieşire din această contradicţie. Pe plan poetic ca şi în concepţia lor despre lume, ei se opresc la dilema coexistenţei unei subiectivităţi neputincioase cu o obiectivitate absurd-ordinară. Veridicitatea unor asemenea opere de artă, luate în parte, în ciuda problematicii lor ideologice şi artistice, se bazează tocmai pe aceea că ele, deşi cu mijloace artistice adesea inadecvate, exprimă o problemă social-istorică reală.

Şi în lumea lui Tolstoi faptul că realitatea întotdeauna diferă de ceea ce visează şi speră oameni i de la ea, este o problemă centrală a creaţiei. Idila caucaziană infirmă aşteptările lui Olenin la fel ca politica şi războiul pe ale lui Bolkonski, dragostea şi căsnicia pe ale lui Levin. Şi la Tolstoi este o lege că oamenii esenţiali trebuie săfie’decepţionaţi de viaţă, că tocmai la ei discrepanţa dintre ideologie şi realitate este cea mai acut posibilă. Cu cît un personaj al lui Tolstoi se apropie mai mult de prostie sau ticăloşie, cu atît mai redusă este, fireşte, această contradicţie: prostia şi ticăloşia se manifestă psihologic în primul rînd prin faptul că ideile şi sentimentele oamenilor se adaptează

vulgarităţii realităţii sociale. Numai foarte izolat, în anumite perioade ale lui Tolstoi, apar personaje episodice care, fără a fi zugrăvite de scriitor drept prostănaci sau ticăloşi, trăiesc cu mediul lor social într-o armonie de idei şi sentimente (de exemplu, bătrînul prinţ Cerbaţki în *Anna Karenina).*

Dar dezamăgirea, faptul că realitatea trebuie să fie altfel decît închipuirile oamenilor despre ea, are la Tolstoi cu totul alte accente decît la realiştii moderni. Aceasta duce, cum am văzut, la o modalitate diametral opusă în prezentarea acestor dezamăgiri. In primul rînd, laTolstoi dezamăgirea nu este niciodată pur negativă, în decepţiile suferite de personajele sale, Tolstoi demască foarte des tocmai îngustimea subiectivă şi închistarea închipuirilor lor despre realitate. El arată că deşi realitatea este altfel, ea este totuşi incomparabil mai bogată, mai multiplă şi mai vie decît închipuirile subiectiv-romantice despre ea; că ceea ce poate oferi ea omului este într-adevăr altceva decît şi-a închipuit el, dar că tocmai de aceea depăşeşte cu mult închipuirea sa. Această realitate mai bogată este la Tolstoi întotdeauna aceea a vieţii „conform naturii". încă în nuvela timpurie *Cazacii* el face ca toate ideile romantice ale lui Olenin despre Caucaz să fie infirmate de viaţa bogată a populaţiei ţărăneşti de acolo. Olenin este „dezamăgit", dar dezamăgirea este în acelaşi timp o îmbogăţire, o înnobilare a vieţii sale. într-un mod foarte asemănător, Levin suferă o decepţie în dragoste şi căsnicie, într-un mod asemănător este înfăţişată evoluţia lui Bezuhov.

Chiar şi aci se vădeşte contrastul social dintre Tolstoi şi realiştii mai noi. Datorită legăturii profunde dintre concepţia sa despre lume şi arta sa pe de o parte şi dezvoltarea revoltei ţărăneşti pe de alta, la Tolstoi nici nu poate apărea o asemenea concepţie a pustietăţii dezolante a realităţii sociale. Căci absenţa perspectivei sociale îi obligă pe realiştii burghezi mai noi să identifice realitatea socială, aşa cum o percep ei nemijlocit, cu realitatea ca atare şi să exacerbeze absurditatea vieţii în societatea capitalistă ca o absurditate metafizicăîn genere. Critica îndreptăţită a societăţii capitaliste se transformă într-o denunţare disperată a realităţii obiective în genere.

Dar ca poet, Tolstoi nu identifică niciodată realitatea capitalistă cu realitatea ca atare. în cea dintîi mereu o lume a deformării, a înjosirii realităţii umane propriu-zise, şi de aceea îi opune întotdeauna o altă realitate, adecva'tă naturii şi deci umană. Oricît de romantic exaltate sau utopic reacţionare, oricît de înclinate uneori chiar către compromisuri sociale ar fi ideile lui Tolstoi despre această realitate natural-umană, această atitudine a luî Tolstoi, care rezultă din orientarea sa spre ţărănime, îi permite să aibă o viziune mai bogată a vieţii adevărate, să înfăţişeze cu mai multă dreptate şi cu mai mult adevăr conflictul dintre închipuirea subiectivă şi realitatea obiectivă.

De aceea la Tolstoi decepţiile eroilor reprezintă întotdeauna o demascare a imperfecţiunii, a caracterului utopic al ideilor lor negîndite pînă la capăt. Cel mai clar se vede acest lucru atunci cînd Tolstoi contrastează propriile sale proiecte utopice privind fericirea ţăranilor cu realitatea însăşi. De la *Dimineaţa*

unui moşier pînă la *Învierea* şi pînă la drama *Puterea întunericului,* Tolstoi prezintă această problemă sub cele mai diferite aspecte. Dar principiul general al tuturor acestor opere este: modul în care închipuirile utopice se zdrobesc derealitatea vieţii ţărăneşti, de neîncrederea şi ura profundă şi de neînvins a ţăranilor împotriva tuturor exploatatorilor şi paraziţilor „binevoitori". Şi aci Tolstoi demonstrează mereu că vina pentru această decepţie o poartă cel decepţionat şi nu realitatea, că realitatea infirmă pe drept închipuirile utopice, că în ea se manifestă un adevăr mai înalt şi mai bogat.

Aparent Tolstoi se apropie cel mai mult de realiştii mai noi în zugrăvirea vieţii exploatatorilor, în zugrăvirea acelor decepţii care apar cu necesitate înăuntrul acestei sfere de viaţă. Dar tocmai aci contrastul este poate cel mai clar. Tocmai pentru că Tolstoi înfăţişează viaţa clasei conducătoare sub aspectul ei exploatator şi parazitar — chiar dacă, în esenţă, concepe exploatarea doar sub forma rentei funciare — demascarea bestialităţii şi absurdităţii acestei vieţi nu numai că este la el mai profundă şi mai exactă decît la realiştii moderni, dar îi lipseşte şi carac

terul rigid metafizic inerent acestora. La Tolstoi lipsesc tristeţea goală,, ironia fără conţinut a realiştilor moderni. Dimpotrivă, demascarea acestei realităţi izvorăşte la el dintr-o revoltă sănătoasă, puternică şi violentă. Cînd eroii săi preferaţi suferă o decepţie în această lume, atunci Tolstoi îi prezintă mai mult sau mai puţin ca pe nişte prostănaci căzuţi în cursă,, care nu au fost în stare nici măcar să pătrundă sau să smulgă aceste măşti străvezii. Cu cît Tolstoi îmbătrîneşte, cu atît devine mai vehementă această revoltă. (Să ne gîndim la episodul dintre Nehliudov şi Marieta din *învierea.)*

Dar nici în perioada sa timpurie, Tolstoi nu vede în aceste „tragedii" tipice ale vieţii clasei conducătoare nici un tragism fatidic. întotdeauna el priveşte aceste conflicte în aşa fel, încît pentru o minte sănătoasă, un seitiment moral sănătos ele trebuie să fie de rezolvat. Este desigur un aspect integrant al imaginii despre lume a lui Tolstoi faptul că oamenii din clasa conducătoare nu au acest sentiment moral sănătos sau îl dobîn- desc, în cazurile mai fericite, numai din greu, după cumplite lupte lăuntrice, după o aspră educare prin viaţă, prin decepţiile acesteia. (Căsnicia lui Bezuhov cu Elena.)

Şi acolo unde caracterul decepţiei este mai profund, unde ies la iveală conflicte mai importante şi mai complicate între ideologie şi realitate, acest specific al lui Tolstoi nu dispare niciodată. Ca artist creator el resimte o neîncredere ţărănească profund înrădăcinată faţă de autenticitatea, sinceritatea şi consecvenţa chiar şi acelor mai „sublime" sentimente şi intenţii ale oamenilor din clasa conducătoare. Cînd el apropie deci un asemenea caracter „sublim" de viaţa reală, îl contrastează cu aceasta, cînd îl lasă să se zdrobească, să fie nimicit de faptele mici şi dure ale vieţii reale, aparent el se apropie foarte mult de felul în care este prezentată decepţia în operele realiştilor moderni. Dar şi aci tocmai caracterul fundamental este opus. Pentru că şi aci în primul rînd sentimentul „sublim" este prezentat şi demascat ca nul, slab şi neserios (deşi subiectiv ca serios). Nici caracterul său „sublim", nici conţinuturile sale valbroase sub aspect uman-moral, ci nulitatea umană a purtătorilor săi constituie în ochii lui Tolstoi adevărata cauză a eşecului. Sentimentele „sublime" ale lui Karenin şi ale Annei la patul de suferinţă al Annei nu pot schimba cu nimic faptul că el este un birocrat sec şi ea o doamnă îndrăgostită cu o pasiune oarbă. în ciuda caracterului „sublim" al senti» mentelor, după acest punct culminant tragic trebuie să urmeze tragicomedia reală a continuării vieţii anterioare, revenirea şi atotputer
nicia sentimentelor anterioare, mai puţin înalte, dar mai reale, coborî- rea la nivelul de viaţă normal al celor doi.

Acestei perspective, care rezultă din orientarea sa spre ţărănime, Tolstoi îi datoreşte faptul că la el tragediile casnice şi amoroase nu au nici caracterul patologic meschin, nici determinismul umflat al realismului mai nou. Căci în spatele fiecărei tragedii de dragoste şi căsnicie
— fie în *Anna Karenina,* fie în *Sonata Kreutzer* sau în *Diavolul* — rămîne întotdeauna vizibil faptul că această formă a tragediei izvorăşte dintr-o viaţă parazitară, din care munca e absentă.

Astfel, din patosul uman-moral al speranţelor sale într-o înnoire a omenirii, Tolstoi se îndepărtează de îngustimea meschină a concepţiei despre lume a realiştilor mai noi. Tocmai faptul că întotdeauna şi în primul rînd el nu vrea să fie numai artist, ci foloseşte arta ca mijloc de pre- dicaţie, în vederea unei înnoiri a omenirii, îl salvează şi ca artist de dizolvarea formei caracteristică celor moderni. Contemporanul său Ibsen este şi el superior multora dintre contemporanii săi — şi pe plan artistic — printr-o asemenea credinţă, printr-un asemenea patos de predicator. Dar am văzut mai sus cît de mari au fost deosebirile sociale dintre ,,predicaţia" lui Ibsen şi a lui Tolstoi. Nu este vorba aci de eroarea din conţinutul predicaţiei — Tolstoi a predicat tot atît de multe absurdităţi reacţionare ca şi Ibsen — , ci de mişcarea socială a cărei expresie ideologică este această predicaţie cu tot caracterul eronat al conţinutului ei.

Concepţia despre lume a lui Tolstoi este pătrunsă pînă în adînc de prejudecăţi reacţionare. Dar aceste prejudecăţi sînt la el inseparabil legate de acea mişcare populară sănătoasă, ascendentă şi plină de viitor ale cărei vulnerabilităţi şi imperfecţiuni apar în ele. Cazul lui Tolstoi nu este unicul în literatura universală în care un artist pe baza unei con- cepţi i despre lume fundamental eronate a creat capodopere nemuritoare. Dar în ciuda interacţiunii complicate între caracterul eventual eronat al concepţiei despre lume şi măreţia creaţiei realiste, desigur că nu orice concepţie eronată despre lume poate servi la susţinerea unui mare realism. Iluziile şi erorile marilor scriitori realişti devin numai atunci fertile din punct de vedere artistic cînd sînt erori şi iluzii istoriceşte necesare, legate de o mare mişcare socială progresistă. Lenin fiind singurul care â descoperit această corelaţie la Tolstoi, el a pus bazele de pe care poate fi recunoscută măreţia artistică tolstoiană. Tolstoi a înţeles puţine despre esenţa capitalismului, nu a înţeles nimic despre mişcarea revoluţionară

a proletariatului, şi totuşi el a redat societatea rusă în imagini minunat de autentice şi reale. El a văzut-o tocmai din perspectiva revoltei ţărăneşti, cu toate erorile şi limitele acestei mişcări, dar cu erori şi limite necesare sub aspectul istoriei universale; de aceea ele în parte au putut da roade artistice, în parte cel puţin nu au împiedicat construirea unui mare univers artistic. Lenin spune despre ţărănimea dinaintea revoluţiei din 1905: „Faţă de iobăgie, moşierii feudali şi statul aservit acestora, ţărănimea este şi rămîne o *clasă,* şi anume o clasă nu a societăţii capitaliste, ci a societăţii bazate pe iobăgie, adică o clasă a sistemului feudal." îngustimea şi iluziile reacţionare din concepţia despre lume a lui Tolstoi izvorăsc din acest caracter feudal al bazei sociale a concepţiei sale despre lume.

Această interacţiune complicată, pozitivă ca şi negativă, între concepţia despre lume şi creaţia lui Tolstoi se poate urmări în toate momentele artistice ale operei sale. Aci vrem să ne mai referim la un singur moment prin care Tolstoi se deosebeşte iarăşi categoric de scriitorii europeni contemporani şi prin care, într-o perioadă de decădere artistică generală, el nu numai păstrează, dar şi dezvoltă marile tradiţii ale realismului. *Ne* gîndim aci în primul rînd la faptul că Tolstoi *nu* a făcut niciodată artă pentru artă.

Arta a însemnat întotdeauna pentru Tolstoi o comunicare a unor anumite conţinuturi; forma artistică un mijloc de a-i cîştiga pe cititorii săi pentru aceste conţinuturi. Şi tocmai această caracteristică a artei sale — pe care esteticienii occidentali au condamnat-o ca tendenţioasă — i-a permissăsalveze marile tradiţii ale artei narative. Căci marile forme ale naraţiunii reprezintă la originea lor reliefarea plastică a unor destine umane pentru a realiza efecte social-morale cu mijloacele artei. Gruparea clară şi metodică a evenimentelor, măiestria în dezvăluirea treptată a premiselor şi altele sînt legate întotdeauna în esenţă de acele intenţii ale scriitorilor, care depăşesc artisticul în sensul său modern îngustat, specializat, de atelier.

Cînd în urma evoluţiei sociale aceste intenţii au fost cu neputinţă de realizat şi poeţii au devenit simpli observatori ai realităţii sociale, în mod inevitabil ei erau lipsiţi de acest principiu ordonator. în măsură crescîndă caracterul întîmplător interesant al detaliului a determinat accentul acordat prezentării unui eveniment al vieţii, şi nu semnificaţia socială, uman-morală a acestui eveniment în contextul general al intenţiilor de comunicare ale scriitorului.

Datorită faptului că Tolstoi a rămas în "această privinţă pînă la sfîrşitul vieţii sale „de modă veche", la el s-a păstrat o cultură a naraţiunii, cum o întîlnim numai la cei mai mari realişti ai trecutului. Adesea în Europa occidentală se vorbeşte despre decăderea artistică a lui Tolstoi după marea criză a concepţiei sale despre lume. Este adevărat că o dată cu conţinutul concepţiei sale despre lume s-a schimbat şi stilul său în mod esenţial, că măreţia epică naivă, amploarea aproape homerică şi naturaleţea din *Război şi pace* au trebuit să se piardă. Dar ar fi cu totul greşit să subestimăm noile calităţi extraordinare, pur artistice, ale operelor tîrzii tolstoiene. Pentru a vorbi numai din punctul de vedere ar- tistic-formal: literatura occidentală modernă aproape că nu cunoaşte o ouvelă atît de perfectă ca formă în sensul clasic ca *După bal.* Şi în întreaga literatură occidentală modernă nu există un singur roman care să poată sta alături de *învierea* ca măreţie epică cuprinzătoare. Tonul, modalitatea şi stilul creaţiei tolstoiene s-au schimbat deci foarte mult; în operele sale desăvîrşite, bătrînul Tolstoi a rămas încă pînă în ultima clipă cel mai mare artist al epocii sale.

VIII

Chiar şi opera decreaţie a lui Tolstoi afost expusă multor interpretări greşite. în general au fost subliniate în mod unilateral trăsăturile reacţionare drept baza unică a creaţiei sale. Sociologia vulgară mergea pe urmele esteticii reacţionare.

Unei neînţelegeri încă şi mai^mari au fost expuse părerile lui Tolstoi în unele probleme ale esteticii. în general, scrierile sale despre artă au fost privite ca o luare de poziţie împotriva artei ca atare," ca o condamnare a întregii activităţi artistice, asemănătoare aceleia pe care o pronunţase la timpul său Platon. Această neînţelegere nu este întîmplătoare, deoarece multe trăsături ale criticii tolstoiene, asupra cărora vom reveni mai tîrziu în amănunt, erau menite s-o provoace. Dar aceste interpretări nu au împiedicat înrîurirea profundă a scrierilor lui Tolstoi despre artă, ba uneori au suscitat-o de-a dreptul. Căci cu cît progresa destrămarea formelor artistice în capitalism, cu cît curentele artistice care se succedau deveneau mai estetizante, cu cît se îndepărtau de marile probleme ale omenirii, cu atît se adîncea în rîndurile celei mai bune părţi a intelectua

lităţii burgheze nemulţumirea faţă de artă în general. Adversarii romantici ai culturii sistemului capitalist ajungeau foarte des pînă la refuzul total al artei ca joc fără rost, ca ocupaţie inutilă care serveşte numai desfătării şi nu marilor ţeluri ale omenirii. Asemenea tendinţe se puteau bineînţeles revendica de la anumite aspecte ale criticii tolstoiene a artei.

Orice astfel de concepţie nesocoteşte tendinţele reale ale acestei critici, pe care pseudoarta decadentă actuală tinde să le anihileze. Dar critica tolstoiană nu e îndreptată împotriva artei în general, ci dimpotrivă, opune întotdeauna pseudoartei arta adevărată, reală, mare şi populară.

Critica lui Tolstoi se îndreaptă deci împotriva artei burgheze moderne. Punctul de plecare al acestei critici este de o mare simplitate spontan-materialistă. Tolstoi pune întrebarea: pentru cine şi de cine este făcută această artă? Răspunsul său: pentru oamenii trîndavi ai clasei conducătoare. Masele de milioane ale poporului muncitor nici nu ştiu măcar că există o asemenea artă, şi chiar dacă ar avea cunoştinţă de ea, nu ar putea să se apropie afectiv de ea. în repetate rînduri Tolstoi descrie cu un realism foarte drastic şi ironic cum rafinamentul tehnic al acestei arte este produs de oameni care sînt pur şi simplu muncitori exploataţi ai clasei conducătoare, pentru care această activitate înseamnă o muncă tot atît de înjositoare ca şi satisfacerea altor necesităţi ale paraziţilor conducători (descrierea unei probe de teatru etc.). Dar Tolstoi nu se opreşte la această constatare a faptelor. El cercetează dimpotrivă deformările spirituale şi sufleteşti prin care trece artistul, chiar şi artistul convins şi talentat, atunci cînd este silit să slujească necesităţilor unor minorităţi trîndave, sau cînd sucombă influenţei ideologiei parazitismului general. Tolstoi vede primejdia pentru artă în aceea că aceasta *pierde contactul cu marile probleme ale vieţii.* în prefaţa la traducerea în ruseşte a operelor lui Maupassant, Tolstoi stabileşte următoarele criterii ale raportului adevărat artistic cu realitatea:

„Acestea sînt: în primul rînd un raport just, adică moral, al autorului cu obiectul său; în al doilea rînd claritatea exprimării sau frumuseţea formei — ambele sînt identice; şi în al treilea rînd sinceritate, adică sentimentul sincer de dragoste sau ură faţă de ceea ce creează artistul."

Această relaţie esenţială a artistului cu activitatea sa, care este o consecinţă a relaţiei sale cu realitatea socială, Tolstoi o vede pierzîndu-se tot mai mult în arta modernă. Chiar la Maupassant, pe care îl consideră drept un scriitor extraordinar de talentat, Tolstoi constată tendinţa ero
nată a artei mai noi care susţine ,,că pentru o operă de artă nu este numai inutil dacă artistul are o idee clară despre ceea ce este adevărat sau greşit, ci că, dimpotrivă, un artist trebuie să ignoreze complet toate problemele morale, căci această ignorare ar fi o calitate artistică. Conform acestei teorii artistul poate şi

trebuie să descrie realitatea vieţii, ceea ce este adevărat, ceea ce este frumos şi de aceea îi place, sau chiar ceea ce poate fi folositor ca material pentru «ştiinţă»; dar nu este treaba scriitorului să se ocupe de ceea ce este decent sau indecent, just sau fals."

Această atitudine eronată chiar a unor artişti talentaţi provine după Tolstoi de acolo că arta a încetat de a fi o *cauză a întregului popor.* în vremurile mai noi, arta a devenit un mijloc de desfătare pentru paraziţii trîndavi, şi condiţia socială a artistului o profesiune strict specializată pentru satisfacerea acestor necesităţi. Tolstoi dezvăluie cu mare perspicacitate cum această specializare are consecinţe tot mai dăunătoare pentru artă: virtuozitatea goală a formelor, dezvoltarea unor detalii superflue, care nu exprimă nimic esenţial, imitaţia fotografică a fenomenelor superficiale ale vieţii, pierderea sentimentului pentru marile probleme ale vieţi. Aceasta duce la o sărăcire a conţinutului artei: „Sentimentele izvorîte din dorinţa de amuzament sînt.., nu numai mărginite, ci sînt de multă vreme cunoscute şi exprimate... Sentimentele celor puternici şi bogaţi, care nu au nici o experienţă a muncii pentru întreţinerea vieţii, sînt mult mai sărace, mai mărginite şi mai neînsemnate decît sentimentele proprii poporului muncitor. Oameni din cercurile noastre, esteticieni, cred şi spun de obicei contrariul. îmi amintesc că scriitorul Goncearov — un om foarte inteligent şi cult, dar orăşean şi estet pînăîn măduva oaselor — mi-a spus după apariţia *însemnărilor unui vînător* de Turgheniev că despre viaţa ţăranilor nu se mai poate scrie nimic. Totul s-ar fi epuizat. în schimb, conflictele şi intrigile amoroase ale claselor superioare ar fi din punct de vedere literar inepuizabile."

Nu numai că Tolstoi combate aceste idei şi demonstrează marea bogăţie a vieţii harnice şi monotonia interioară a vieţii parazitare, ci arată de asemenea în legătură cu această polemică cum arta epocii moderne, tocmai în raport cu problemele mari, hotărîtoare, e mult inferioară artei cu adevărat mari, cu adevărat populare a vremurilor trecute. El demonstrează că bogăţia detaliilor nu este decît o deghizare strălucitoare a sărăciei interioare şi că poeţii vechi — el dă ca exemplu legenda lui losif din *Vechiul Testament — ,* datorită simplităţii şi clarităţii lor generoase, nu aveau nevoie de asemenea amănunte: „Şi iată de ce această poveste este accesibilă tuturor oamenilor, îi emoţionează pe oamenii din toate naţiunile şi clasele, tineri şi bătrîni, a rămas vie pînă în vremurile noastre şi va rămîne vie încă mii de ani. Dar dacă pe cele mai bune povestiri din timpurile noastre le vom lipsi de detaliile lor — ce va rămîne din ele? De aceea este imposibil să indicăm în literatura modernă opere care să satisfacă cu adevărat cerinţa universalităţii. în mare măsură aceste opere sînt pervertite de ceea ce în general se numeşte «realism», dar care ar trebui mult mai bine să se numească «provincialism artistic»."

Nimic mai simplu decît să indicăm părţile slabe ale criticii tolstoiene faţă de arta modernă. Admiţînd ca singură atitudine fundamentală justă în viaţă pe cea religioasă, el deduce decăderea artei din aceea că clasele conducătoare ar fi devenit necredincioase. Această tendinţă reacţionară nu este nicidecum o deviere întîmplătoare a lui Tolstoi, ci dimpotrivă este foarte strîns legată de aspectele pozitive ale esteticii sale. judecata lui Tolstoi despre Shakespeare, Goethe, Beethoven ş.a., părerea sa că decăderea artei începe încă din Renaştere, formează pînă la unafiumit grad un întreg coerent şi sistematic în care aspectul reacţionar al concepţiei sale despre lume se exprimă limpede şi pregnant, O critică a acestui aspect al esteticii tolstoiene este bineînţeles mai mult decît uşoară. Ar fi însă cu totul eronat să subliniem în mod deosebit această critică ieftină şi care astăzi nu mai este prea actuală şi importantă. Ar însemna să trecem cu vederea ce este mai important şi mai fertil în concepţiile estetice ale lui Tolstoi şi să neglijăm problemele centrale ale moştenirii tolstoiene în această privinţă.

Problema centrală este după părerea noastră *umanismul ţără*nesc-*plebeian* al esteticii tolstoiene. Această calificare sună în primul moment oarecum paradoxal, căci părerile mai sus menţionate ale lui Tolstoi stau în cea mai ascuţită contradicţie cu cele mai bune tradiţii umaniste ale secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea. în acest fel, Tolstoi impietează nu numai în simptomele superficiale, dar şi în fondul problemei asupra tradiţiilor umanismului, restrîngînd noţiunea de umanism şi adăugîndu-i trăsături reacţionare. Dar aceasta nu schimbă cu nimic faptul că linia fundamentală a concepţiei sale despre estetică se împleteşte cu marile probleme centrale ale esteticii umanismului; că el a fost unul din puţinii oameni ai timpului său care au încercat să păstreze şi să dezvolte aceste, tradiţii potrivit specificului lor.

Este vorba aci de apărarea omenescului împotriva acelor deformări pe care civilizaţia capitalistă le aduce cu sine în mod necesar. Chiar şi vechiul umanism burghez se găsea în situaţia paradoxală, demonstrată de Marx cu privire la Ferguson, de a afirma dezvoltarea progresivă a forţelor de producţie şi a „denunţa" în acelaşi timp ca inumană diviziunea capitalistă a muncii.

Această contradicţie nu putea fi rezolvată nici de către Ferguson şi nici de către Schiller; ea se accentuează tot mai mult o dată cu dezvoltarea economică a capitalismului, cu extinderea dominaţiei sale asupra tuturor manifestărilor vieţii şi mai ales prin intrarea ideologiei oficiale în faza ei apologetică, ducînd la completa înstrăinare a idealurilor umanismului de desfăşurarea normală a vieţii capitaliste. Artiştii moderni cinstiţi şi de seamă îşi exprimă această înstrăinare văzînd în arta însăşi un principiu străin vieţii,

potrivnic ei (ca de pildă Ibsen în piesele sale tîr- zii). Chiar în ajunul perioadei imperialiste această ideologie duce la dezumanizarea, la bestializarea artei şi filozofiei, la glorificarea noii barbarii care se apropie (Nietzsche). „Filozofia vieţii” caracteristică imperialismului, care apoi în fascism şi-a atins cea mai înaltă a sa perfecţiune, dă în categoria sa centrală, denumită în mod paradoxal „viaţă", rezumatul tuturor principiilor duşmane vieţii. Noţiunea ei de viaţă este o provocare la luptă la adresa vieţii umane, a spiritului uman, a tuturor valorilor pe care le-a produs evoluţia multimilenară a omenirii.

Polemica lui Tolstoi se îndreaptă în principal împotriva dezumanizării, deşi într-un mod contradictoriu. Ca gînditor, Tolstoi este influenţat de curente agnosticiste, de tendinţe îndreptate împotriva capacităţii de cunoaştere a raţiunii umane şi împotriva raţiunii umane în general (Kant, Schopenhauer, Buddha etc.). Eroii săi preferaţi exprimă asemenea vederi sub o formă şi mai exagerată, aşa de exemplu Levin atunci cînd vorbeşte despre „ticăloşia" raţiunii etc.

Dar în spatele tuturor acestor erori apare, ca linie fundamentală a esteticii tolstoiene, orientarea artei către popularitate; către marile probleme ale vieţii care datorită generalităţii şi profunzimii lor sînt menite să fie înţelese de toţi oamenii; către acea veche limpezime a formei care a făcut accesibile tuturor oamenilor pe Homer sau povestirea amintită din *Biblie.* în închipuirile sale utopice despre un viitor care să nu mai cunoască paraziţi, Tolstoi visează o artă care să poată fi însuşită de către oricare om al muncii şi care tocmai de aceea va atinge în problemele esenţiale ale formei un nivel mai înalt decît virtuozitatea complicată a rafinamentelor moderne lipsite de importanţă. Din acest punct de vedere, Tolstoi consideră arta modernă ca un haos confuz în care nu există un criteriu al justeţei.

Din punctul de vedere al virtuozităţii tehnice, pseudo-operele de artă par adesea superioare operelor mai autentic artistice. Nici un literat sau estetician nu ar putea găsi aci un criteriu — dar pentru un ţăran cu gustul nealterat ar fi posibil să deosebească în artă autenticul deneau^- tentic. Astfel, Tolstoi *a ridicat-o din nou pe servitoarea lui Moliere la rangul de judecătoare a artei.* Această ascuţire extremă a tendinţei spre popularitatea autentică dezvăluie contradicţia cea mai profundă a întregii; sale concepţii. în sens universal-istoric, această contradicţie era insolubilă pentru epoca respectivă, deci nu numai pentru Tolstoi însuşi, dar ea ascundea în acelaşi timp şi tendinţe rodnice, îndrumînd spre viitor.

în importanta sa scriere *Despre poezia naivă şi sentimentală,* prima analiză filozofică profundă a esenţei artei moderne, Schiller se referă la această problemă a servitoarei lui Moliere. El spune: ,,Moliere, ca poet naiv, se putea lăsa în nădejdea servitoarei sale, de a decide ce să rămînă şi ce să cadă din comediile sale.. . Dar eu nu aş sfătui să fie supuse la o probă asemănătoare odele lui Klopstock, cele mai frumoase pasaje din *Mesiada, Paradisul pierdut, Nathan cel înţelept* şi multe alte scrieri."

Schiller exprimă spiritual contradicţia fundamentală a caracterului popular al artei în literatura burgheză de măi tîrziu, o contradicţie pe care, după cum am văzut, o cunoaşte şi Tolstoi şi pe care el se străduieşte s-o anuleze. Şi Schiller este de părere că arta mare şi simplă a poeţilor ,,naivi" este superioară poeziei „sentimentale" moderne. Dar el nu vede numai necesitatea istorică a apariţiei unei asemenea arte mai subiectiviste, mai problematice, mai complicate. El recunoaşte totodată că şi această artă a produs valori inalienabile pentru evoluţia omenirii. Arta modernă s-a îndepărtat cu necesitate istorică de caracterul popular- originar şi s-a desprins de pături largi ale poporului în momentul actual — pentru ea, servitoarea lui Moliere şi-a pierdut într-adevăr competenţa — dar prin marii ei reprezentanţi ea produce şi pe această bază problematică o artă cu adevărat mare, care nu trebuie să rămînă pentru totdeauna nepopulară. Incompetenţa servitoarei lui Moliere nu anulează deci măreţia operelor lui Schiller şi Goethe, ale lui Balzac şi Stendhal. De asemenea ea nu anulează (contrar opiniei esteticianului Tolstoi) nici semnificaţia creaţiilor lui Tolstoi însuşi, cu toate că şi pentru compoziţia şi limbajul lor servitoarea lui Moliere nu va fi competentă întotdeauna şi în toate cazurile.

în perioada Revoluţiei Franceze şi a lui Napoleon, Schiller putea nutri speranţe idealist-exagerate în viitorul poeziei „sentimentale", în perioada decăderii generale a artei burgheze, în perioada sărăcirii conţinutului şi a descompunerii formale a acestei arte, pentru Tolstoi

trebuia să devină vizibilă situaţia ei fără ieşire. Este o exagerare foarte uşor de înţeles în această situaţie — care pentru aceasta bineînţeles <ă nu încetează a fi eronată — cînd Tolstoi extinde deprecierea artei ,,sentimentale" şi asupra trecutului, respingînd şi operele mari şi adevărate ale acestuia. Darchiar prin această unilateralitate Tolstoi pătrunde pe alocuri mai adînc în problemele centrale ale artei decît mulţi teoreticieni de seamă ai artei din trecut, cade pildă Schiller, care au apreciat mai just şi mai multilateral această problemă. Căci Tolstoi aduce cu un radicalism brutal problema popularităţii artei în centrul esteticii, redu- Cînd cu o măreaţă şi curajoasă simplitate posibilităţile creării unei forme generoase sau pierderii ei la faptul dacă arta este legată de viaţa poporului sau ruptă de ea. în timp ce majoritatea promotorilor unei arte legate de popor din a doua jumătate a secolului al XlX-lea cad fie într-o reac- ţiune romantică, fie că se scufundă într-un provincialism mărginit, Tolstoi propovăduieşte, dovedindu-se şi aci un reprezentant al revoluţiei ţărăneşti democratice din Rusia, legătura dintre caracterul popular şi arta cu adevărat mare.

in acest context ţăranul, care după Tolstoi posedă criteriile artei şi apreciază în mod just arta, apare *ca o verigă istorică în lanţul care duce de la servitoarea lui Moliere pînă la bucătăreasa lui Lenin care administrează statul.*

Semnificaţia istorică a acestei poziţii a lui Tolstoi nu este de loc di- minuată de faptul că şi concepţia sa despre caracterul popular al artei reflectă slăbiciunile revoluţiei ţărăneşti. Aceste slăbiciuni se exprimă mai ales prin faptul că Tolstoi consideră legătura dintre caracterul popular şi marea artă uneori într-un sens prea nemijlocit-ţărănesc, astfel încît sfera marii arte, care după părerea lui Tolstoi se păstrează ca moştenire, rămîne mult prea îngustă. Bucătăreasa lui Lenin, educată de revoluţia culturală socialistă, cuprinde o arie incomparabil mai largă a trecutului artistic, vede mai departe şi mai adînc decît a putut să vadă ţăranul lui Tolstoi.

Dar recunoaşterea acestor slăbiciuni ale punctului de vedere tolstoian, care au fost slăbiciunile şi carenţele unei mari mişcări populare, istoric necesare, nu trebuie să acopere măreţia umanismului său ţărănesc-plebeian. Cînd în comedia sa *Roadele educaţiei* simpla şi inteligenta tînără ţărancă Tania duce de nas cu o şiretenie primitivă pe stăpînii parazitari căzuţi în superstiţie de prea multă ,,educaţie", atunci aci răsună un rîs plebeic atît de sănătos şi triumfător în faţa goliciunii interioare a clasei conducătoare, cum s-a mai putut auzi doar în ajunul Revoluţiei franceze din gura plebeului Figaro în legătură cu goliciunea aristocraţiei.

Concepţia omenescului în umanismul ţărănesc-plebeian al lui Tolstoi poate uneori să fie prea strîmtă, ba chiar mărginită. Dar ea conţine totuşi

trăsături foarte esenţiale ale adevăratei lupte umaniste împotriva dezumanizării de către capitalism, de către orice societate de clasă. Umanismul lui Tolstoi revendică integritatea omului, salvarea sa de exploatare, de asuprire, de subordonare servilă faţă de diviziunea capitalistă a muncii. Concepţia sa a omenescului afirmă că numai o viaţă legată demuncăare un sens adevărat. Trebuie să fii îndrăgostit de forma capitalistă a progresului, aşa cum sînt sociologii vulgari liberali sau pseudo-socialişti, pentru a vedea în această opoziţie, care uneori se arată orbită şi furibundă sau disperată, exclusiv aspectele reacţionare.

Bătrînul Hegel — în calitate de profesor universitar regal prusian — a conceput această problemă incomparabil mai larg şi mai adînc. El scrie în *Estetica* sa despre operele de tinereţe ale lui Goethe şi Schiller: „Interesul însă şi cerinţa unei asemenea reale totalităţi individuale şi autonomii însufleţite nu ne poate şi nu ne va părăsi niciodată, oricît am considera de folositoare şi raţionale esenţialitatea şi evoluţia situaţiilor în viaţa burgheză şi politică dezvoltată. în acest sens noi putem admira spiritul, poetic tineresc al lui Schiller şi Goethe în încercarea de a recîştiga în cadrul acestor condiţii date ale vremurilor mai noi independenţa pierdută a personajelor."

Protestul umanist al lui Tolstoi are loc în timpul unei decăderi mult mai adînci, al unei înjosiri mult mai grave a oamenilor decît în perioada umaniştilor clasici. Protestul său este tocmai de aceea mai disperat, mai elementar, mai nearticulat, mai puţin diferenţiat, decît a fost al lor. El este însă în acelaşi timp mai intim şi mai profund legat de protestul real al ţăranilor împotriva vieţii lor inumane. Estetica lui Tolstoi, ca şi arta sa, este o prevestire a marii răscoale a ţăranilor în revoluţiile din 1905 şi 1907.

IX

Salvarea tradiţiilor marelui realism, dezvoltarea sa concretă şi actuală într-o perioadă care a distrus marele realism prin acţiunea naturalismului sau a formalismului: iată îB ce constă măreţia scriitorului Tolstoi.

Salvarea ideii că marea artă este indisolubil legată de caracterul ei popular, că desprinsă de acest teren ea trebuie să piară şi ca artă, că măreţia formelor artistice este indisolubil, legată de caracterul popular al conţinutului artistic şi al formelor artistice: acesta este meritul nepieritor al esteticii sale.

Tolstoi a murit la scurt timp după revoluţia burgheză din Rusia, nu prea mult timp înainte de Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie. El este ultimul mare reprezentant- clasic al realismului burghez, ultimul urmaş demn al acelui şir care duce de la Cervantes pînă la Balzac. Un clasic al marelui realism, care şi astăzi pare aproape actual, ale cărui conţinuturi şi forme sînt încă accesibile-unor mase largi ale oamenilor de astăzi prin corelaţia directă a faptelor trăite, fără mijlocirea aprofundării istorice. în această semnificaţie a realismului tolstoian pentru problemele realismului zilelor noastre, pentru realismul socialist, se oglindeşte trecerea neobişnuit de rapidă a revoluţiei burgheze în cea proletară care a avut loc în Rusia. Tot astfel pentru realismul înnoirii democratice, pentru care influenţa sa a fost şi va rămîne încă mult timp de-a dreptul hotărîtoare.

în urmă cu ceva mai mult de treizeci de ani, Rusia înapoiată, robită ţarismului, se afla în faţa revoluţiei burgheze. Astăzi se află în plin socialism. în timp ce în orice altă ţară epoca marii înfloriri a artei burgheze este despărţită prin decenii sau' chiar secole de avîntul mişcării revoluţionare a clasei muncitoare, în timp ce din această cauză pretutindeni marile tradiţii nu pot fi restabilite decît prin truditoarea muncă intelectuală a marxiştilor, în Rusia această'legătură a fost stabilită de revoluţia însăşi. De.aceea literatura realismului socialist poate vedea în Maxim Gorki pe marele său clasic; care a înfăptuit în opere desăvîrşite realismul socialist, legat în acelaşi timp în mod viu 'şi direct de marile tradiţii ale realismului burghez, în primul rînd-tocmai prin persoana şi opera fui Tolstoi. Existenţa vie a acestei'l-egături; multilateralitatea şi bogăţia sa nu înseamnă fireşte că realismul socialist preia pur şi simplu moştenirea lui Tolstoi fără să o prelucreze în mod critic, pentru a o dezvolta mai departe în sens socialist. Tocmai caracterul realismului lui Gorki arată foarte lămurit cît de radicală şi temeinică trebuie să fie această dezvoltare.

t In arta de caracterizare a lui Gorki şe continuă, multe tendinţe ale acelei modalităţi noi de însufleţire,a personajelor, pe care le-am identificat ca trăsături noi ale 'realismului,tolstoian, ,ca modalitatea sa dedezvol-

tare a marelui realism. Dar deosebirile sînt poate încă şi mai semnificative decît asemănările. Maxim Gorki, profund legat de revoluţia proletară, a văzut imense posibilităţi de dezvoltare a omului, a căror perspectivă trebuia să rămînă închisă pentru Tolstoi. Viaţa interioară agitată a personajelor lui Gorki nu este deci închisă în cercuri atît de strîmte ca aceea a oamenilor lui Tolstoi. Pentru oamenii lui Gorki, o răzbatere dincolo de cercul lor de viaţă moştenit, dincolo de sentimentele şi ideile lor moştenite şi dobîndite este cu totul posibilă — fără ca prin aceasta să-şi piardă personalitatea, specificul personal, ba dimpotrivă: tocmai pentru ca personalitatea lor să se dezvolte la un nivel mai înalt, mai liber şi mai bogat.

Prin crearea posibilităţii de realizare şi prin realizarea în fapt a acestei posibilităţi, la Gorki semnificaţia umană şi deci şi artistică a acelui spaţiu de joc al dezvoltării interioare a oamenilor despre care am vorbit la Tolstoi suferă o transformare. Pentru oamenii lui Tolstoi în acest mod era determinat cercul dat a! manifestărilor lor de viaţă. Pentru acei oameni din operele lui Gorki care nu pot răzbate dincolo de acest cerc, limitele sale se transformă într-un zid de temniţă chinuitor. Deci la Gorki principiul fundamental al creaţiei atît a personajelor pozitive cît şi negative s-a schimbat fundamental din punct de vedere calitativ. La el odezvol- tare a marelui realism a devenit de acum vizibilă pe treapta calitativ deosebită a realismului *socialist.*

Nu poate fi obiectul acestui studiu să analizeze fie şi numai tangenţial bogatele şi multiplele conexiuni care leagă realismul lui Tolstoi de realismul socialist. Am trebuit să ne limităm la a consemna poziţia specifică a lui Tolstoi în istoria realismului burghez, al cărui ultim mare reprezentant este. Dar pentru a indica acea direcţie în care pentru noi rezidă prelucrarea şi dezvoltarea fertilă a realismului tolstoian, ne-am referit la un aspect al bogatei opere a lui Maxim Gorki. Întrucît consideraţiile noastre au arătat că trăsăturile esenţiale ale artei tolstoiene îşi au rădăcina tocmai în legătura lor cu revoluţia ţărănească-burgheză din Rusia, a trebuit să indicăm cel puţin direcţia în care se repercutează pentru literatură trecerea revoluţiei burgheze ţărăneşti în revoluţia proletară.

TRAGEDIA ARTEI MODERNE

Romanul *Faustus* al lui Thomas Mann alcătuieşte, împreună cu ciclul romanelor despre losif, impunătoarea operă de bătrîneţe a scriitorului, monumentală recapitulare şi sistematizare a tuturor temelor din tinereţe. Din studii, capricii şi sonate se încheagă acum simfonii. Or, atare hotărîtoare schimbări de formă nu sînt niciodată, în cazul artiştilor cu adevărat valoroşi,

(1936)

o chestiune de ordin pur formal. Dimpotrivă. Problemele formale, complicaţiile şi sintezele simfonice, rezultă de fapt din lărgirea, generalizarea, adîncirea conţinutului poetic al motivelor iniţiale; logica interioară a acestora, tendinţa către universalitate a oamenilor, a relaţiilor şi a destinelor figurate, dictează întrepătrunderea formali crescîndă a acţiunilor reciproce plăsmuite.

Cît de puţin poate fi înţeleasă evoluţia lui Thomas Mann din perspectiva formalului se vede încă din lucrările sale de început. El debutează cu un mare roman universalist, *Casa Buddenbrook.* într-un anume sens, aici sînt deja prezente toate motivele ţinînd de critica societăţii capitaliste, care vor reveni mai tîrziu în opera sa. Totuşi, comparat chiar şi numai cu nuvelele sale ulterioare, acest prim roman apare cu mult mai puţin dens, acuză o orchestraţie mult mai modestă.

Acesta e sensul în care trebuie luată în consideraţie evoluţia lui Thomas Mann, al cărei punct culminant îl constituie ciclul *losif* şi *Doctor Faustus.* Este vorba aici de o operă de bătrîneţe de un fel cu totul deosebit. Caracterul singular îi este determinat de caracterul epocii genezei sale, de cultura epocii imperialismului şi de varianta specific germană a acesteia.

Cursul general al dezvoltării lui Thomas Mann este paralel, şi totodată antinomic, celui consacrat de evoluţia lui Goethe. Avem de-a face cu doi poeţi universal înzestraţi, cărora le-a fost dat să trăiască prefaceri ce au schimbat întreaga faţă a lumii, şi care, luptîndu-se cu problemele impuse discuţiei de aceste prefaceri, s-au ridicat la o autentică universalitate. O asemenea evoluţie nu e de loc de la sine înţeleasă, nici chiar pentru poeţi de importanţă universală. Ea apare în cazuri extrem de rare. Astfel, ■criza de la 1848 nu a făcut decît să întunece ultimele creaţii ale lui Balzac; printr-o întunecare similară ea a adîncit, ce-i drept, activitatea ulterioară a lui Dickens, accentuîndu-i aspectul de critică socială, dar fără a aduce cu sine, totuşi, efectele ce se puteau sconta. De asemenea, ascuţirea continuă a contradicţiilor sociale nu a dus în opera unui Tolstoi, precum în cazul lui *Martin Salander* al lui Gottfried Keller, la problematizarea simplei monumentalităţi epice originare şi nici la o culminaţie cu semnificaţie universală, nici la convergenţa temelor spirituale şi artistice abordate în tinereţe. Şi totuşi acest lucru rămîne caracteristic şi pentru Goethe şi pentru Thomas Mann. Iar dacă un atare tip de evoluţie, atît de rar, se regăseşte la doi mari scriitori, faptul poate oferi cheia înţelegerii mai profunde a operelor lor.

Desigur, am denatura datele problemei dacă am încerca să cuprindem într-o concretizare directă această paralelă, de ordinul generalului, în toată abstractitatea ei. Căci baza spirituală, morală şi artistică a unei atare analogii

este numai una din componentele paralelismului; în nici un caz o „structură" apriorică a personalităţii spirituale a creatorilor Goethe şi Mann. Această „structură", înainte de a ajunge la universalitatea bătrîneţii, a fost supusă unor multiple zguduiri, multiform revoluţionare. Comoţiile fundamentale au fost marile evenimente ale timpului. Oricît de hotărîtoare am socoti că este, întotdeauna, la Goethe şi Mann personalitatea afectivă, spirituală şi artistică, înnăscută şi dobîn- dită prin autoeducare (studiile noastre, sperăm, nu au negat niciodată această bază de evaluare), ea rămîne totuşi numai una din componentele interacţiunii cu marile evenimente transformatoare de oameni. Această interacţiune generează în interiorul paralelismului divergenţe, sau, mai exact, produce în interiorul opoziţiei convergenţa determinărilor hotă- rîtoare. Goethe însuşi, într-o scrisoare către contele Reinhardt, mărturisea că la vîrsta maturităţii s-a preocupat neîntrerupt de problemele
Revoluţiei franceze. Această afirmaţie trebuie, cred, înţeleasă într-un sens mai larg decît pare să-i indice textul. Tinereţea furtunoasă a lui Goethe s-a desfăşurat în atmosfera pregătirii Revoluţiei franceze. Iar izbucnirea Revoluţiei şi rezultatele ei aveau să determine speranţele utopice ale vîrstei sale mature în legătură cu regenerarea societăţii şi a omului. Dezvoltarea postrevoluţionară a capitalismului continental, contrastînd cu prăbuşirea caracteristică ultimei „perioade eroice" a burgheziei — perioada regimului napoleonian —, este baza social-umană a epocii de bătrîneţe a lui Goethe, care are ca fundal şi prim plan o anume resemnare de moment, iar ca centru perspectiva optimistă asupra viitorului. Acestei dezvoltări a comportamentului spiritual şi istoric fundamental al lui Goethe îi corespunde o creştere a abstractităţii stilistice a operei sale. Opera sa de bătrîneţe este ideatic tot mai bogată, tot mat încărcată de idei, iar suportul artistic al acestei abundenţe spirituale devine mereu mai desăvîrşit, tensiunea dintre critică şi speranţă utopică, dintre resemnarea în faţa prezentului, pe de-o parte, şi optimism de cealaltă parte, creşte neîncetat, devine, formal, tot mai greu rezolvabilă. De aceea, este nedrept să se vorbească de forţă creatoare scăzîndă la Goethe, în perioada bătrîneţii.

Evoluţia istorică a lui Thomas Mann este în multe privinţe paralelă cu cea a lui Goethe. în esenţă însă, opusă. începuturile sale literare sînt determinate de atmosfera sufocantă „a interiorităţii apărate prin forţă" din Germania imperialistă. Marea experienţă a vîrstei sale mature o va constitui desfăşurarea procesului de criză a lumii şi a ideologiei tinereţii sale, prăbuşirea propriilor sale concepţii politice de tinereţe. Bătrîneţea sa este în întregime consacrată luptei publicistice, continue, împotriva fascismului. Deci, în vreme ce tipurile— de asemenea directe—din opera lui Goethe sînt supuse unei stilizări artistice tot mai abstracte, tocmai' datorită istoricităţiî crescute a felului în care sînt concepute, aceeaşi evoluţie are la Thomas Mann, într-o epocă în care războaiele imperialiste şi fascismul jucau un rol similar cu cel pe care îl avuseseră, în epoca lui Goethe, Revoluţia franceză şi Napoleon, consecinţe cu totul opuse;

o îmbogăţire a determinărilor artistice concrete, şi, înainte de toate, a raportărilor social-istorice ale oamenilor figuraţi de operă.

Se vede deci că drumul creaţiei celor mai mari scriitori burghezi' germani este determinat de schimbările fundamentale care intervin în destinul omului din societatea burgheză. Speranţa utopică în regenerarea economică şi social-morală şi în eliberarea omului din Faust-uii lui Goethe conferă scenelor din ceruri evidenţa poetică. Rezultatele zdruncinării şi „săpării" acestor baze determină atmosfera tragică din *Doctor Faustus* al lui Thomas Mann. Acest paralelism, care se răsfrînge ca opoziţie în planul artei, condiţionează raportul unic al celor doi poeţi cu mişcările literare contemporane.

Astfel este caracteristic că atît Goethe cît şi Thomas Mann, pe de o parte, nu sînt nereceptivi la noile tendinţe, pe de altă parte însă ei se comportă critic faţă de ele. Amîndoi sînt preocupaţi de totalitatea raporturilor umane, de progresul omenirii, conceput, evident, contradictoriu în formele sale de manifestare. Această atitudine fundamentală generează în ambele cazuri o fină receptivitate la determinările circumstanţiale (unde?) şi cantitative (în ce măsură?) ale apariţiei, dincolo de înnoirile de ordin pur artistic, ale schimbărilor din oameni, din raporturile şi condiţionările lor. Totodată ea generează o poziţie critică faţă de toate tendinţele în care noua artă canonizează curente superficiale, eventual reacţionare, ale realităţii social-istorice. Raporturile lui Goethe cu mişcarea romantică exprimă limpede această poziţie. Iar Thomas Mann, care manifestă o mare receptivitate faţă de multe din tendinţele moderne, se declară totodată adversar al „curentelor ostile spiritului şi intelectului"; el îşi dă seama cu limpezime că „de moda iraţională este adeseori legată o sacrificare, o aruncare ştrengară peste bord a cuceririlor şi principiilor care fac nu numai din european un european, ci şi din om un om". Asupra consecinţelor stilistice ale acestui comportament vom reveni ulterior mai amănunţit.

Insistînd în cadrul acestui paralelism pe opoziţia problemelor stilistice istoric determinate, ridicăm din nou, prin chiar acest fapt, chestiunea legitimităţii paralelismului însuşi. El se întemeiază de fapt nu numai pe rolul hotărîtor jucat de Goethe în dezvoltarea lui Thomas Mann; rădăcinile lui sînt mult mai adînci. Thomas Mann, pornind să ridice la altitudinea universalului problemele care-l preocupau încă din tinereţe, este desigur influenţat, în mod hotărîtor, de universalitatea lui Goethe din *Wilhelm Meister* şi *Faust.* Dar nici acest lucru nu trebuieînţeles formal. Ciclul *losif* nu are nici o legătură formală cu ciclul *Wilhelm Meister*— chiar dacă atribuim noţiunii de formă un înţeles foarte larg. Şi mai puţin are de-a face romanul *Faustus* — în ciuda aluziei din titlu, în ciuda relaţiei interne care îl leagă de problema faustică şi de motive izolate din poemul lui Goethe — cu opera universală a acestuia din urmă. Este vorba mai degrabă de un paralelism intern în dezvoltarea celor doi scriitori, paralelism care din cauza diferenţelor social-istorice arătate se manifestă ca opoziţie formală.

Dar care este atunci conţinutul acestui paralelism? Pornind de la ciclul *losif,* se poate observa la Thomas Mann următorul proces caracteristic (regăsibil de altfel şi la Goethe): problemele tratate în scrierile din tinereţe la modul

subiectiv, liric, monomotivic şi — corespunzător dezvoltării filozofice de atunci, mai mult sau mai puţin atemporal, anistoric, psihologic-moral şi într-o formă închisă —apar în opera de bătrîneţe atît în reprezentare concret istorică, la modul generalizării sociale, cît şi într-o formă simfonică, polifonică. Sigur că şi aici deosebirile sînt importante:*Werther* ca operă este, prin structură şi realizare, cu mult mai conştient socială decît *Tonio Kroger.* Cu toate acestea, se pot vedea limpede liniile paralele care duc, pe de-o parte, de la *Werther* la *Wilhelm Meister,* pe de altă parte, de la *Tonio Kroger* la ciclul *losif.*

Din cîte ştiu, Slochower a fost primul care a semnalat faptul că personajul losif este o continuare a lui Tonio Kroger. Nu este aici locul potrivit pentru o analiză amănunţită. Este suficient dacă atragem atenţia că losif preia problema psihologică şi morală a lui Tonio Kroger (şi a fraţilor săi spirituali din opera lui Thomas Mann), fără a o raporta însă direct la o existenţă de artist. Mai exact: acea contradicţie dintre artă şi viaţă care saturează problematica din *Tonio Kroger* apare în ciclul *losif,* pe de o parte, sub forma unui anumit comportament, deosebit, faţă de viaţă, comportament care în condiţii subiective şi obiective determinate poate genera artă. Pe de altă parte, acest comportament, luat în sens general uman şi redus la condiţiile sociale, se dovedeşte a fi o problemă centrală a societăţii burgheze. Aceeaşi evoluţie e regăsibilă şi la Goethe atunci cînd se comparăWilhelm Meister din *Anii* de *ucenicie* cu Werther, cu Tasso — „Wertherul potenţat" —, şi cu Wilhelm Meister din *Vocaţia teatrală.* Pînă şi în nuanţe pot fi găsite paralele; astfel, Aschenbach din *Moartea la Veneţia* ar putea fi calificat fără exagerare drept un Tonio-Kroger „potenţat", ş.a.m.d.

Dar tocmai aceste paralele, lesne multiplicabile, indică totodată contrastele. Şi anume, tocmai în problema centrală a raportului artă- viaţă. Pentru Goethe arta este un drum pentru cucerirea realităţii şi, de aceea, un mijloc pentru formarea armoniei multilaterale a omului.

Particularitatea complexului raporturilor dintre artă şi viaţă rezultă, pe de-o parte, din faptul că această problemă izvorăşte la Goethe din marile semne de întrebare ale vremii, din pregătirea Revoluţiei franceze

şi din consecinţele ei, din dezvoltarea capitalismului; pe de altă parte, din faptul că tendinţa fundamentală a operei sale urmăreşte ocrotirea şi transformarea umanismului în condiţiile istorice date.

Ne vom rezuma, în această privinţă, doar la o enumerare. Este vorba, în primul rînd, de măiestria umană, morală, în contrast cu unilateralitatea capitalist-birocratică, cu confuzia, cu diletantismul. Goethe, sub influenţa lecturilor din Pindar, exprima acest .lucru în felul următor în celebra scrisoare din tinereţe adresată lui Herder: ,,Cînd stai cutezător pe car iar cei patru cai neînvăţaţi îţi saltă sălbatic în hamuri, tu le stăpîneşti puterea, pe cel care iese din rînd îl loveşti ca să reintre în rînd, pe cel care se cabrează îl loveşti să se ridice, şi îi goneşti, şi îi mîni, şi îi întorci şi îi biciuieşti şi îi opreşti, şi iar îi goneşti, pînă cînd toate cele şaisprezece picioare te poartă într-o singură cadenţă spre ţintă — asta se cheamă măiestrie". Abia din această perspectivă se poate înţelege nostalgia luiWerther, dezaprobată de Napoleon, după activitate socială, raportul Tasso-Antonio, ca şi evoluţia lui Wilhelm Meister şi pericolul degenerării prin unilateralizare artistică. Goethe a trăit însă şi izolarea incipientă a artei în societatea burgheză. El a dus o dublă luptă împotriva acestei tendinţe, înţelegîndu-i cu claritate inevitabilitatea obiectivă: pe de o parte trebuia salvată arta ca artă, puritatea ei în faţa forţelor antiestetice ale epocii, pe de altă parte trebuia ferită sociabilitatea artei de izolarea care o pîndea. De aici, aspiraţia permanentă şi tot mai puternică a lui Goethe către o „lume mare", inexistentă în Germania de atunci. Către acest ideal se îndreaptă utopiile celor două romane *Wilhelm Meister.* La apariţia lui Thomas Mann, procesul de izolare al artistului şi al artei moderne în cuprinsul societăţii burgheze era deja un fapt împlinit. In special în Germania, unde evenimentele dintre 1848 şi 1871 reduseseră la minimum jocul acţiunii reciproce, vii, dintre arta modernă şi viaţa socială, joc care de pildă în Franţa mai exista încă. Aşa se explică faptul că tînărul Mann nu are în această direcţie nici o ieşire; „lumea'* este exclusă din atmosfera artei sale. Primul război mondial determină încercarea disperată a lui Thomas Mann de a găsi o legătură cu tradiţia germană a colectivităţii, de a dovedi şi justifica filozofic opoziţia dintre Germania şi vestul democratic. Să ne gîndim numai la opoziţiile cul- tură-civilizaţie, poet-literat, care apar în scrierile lui Thomas Mann din perioada primului război mondial. Or, toate acestea exprimă, consecvent, în repetate rînduri, dialectica creaţiei sale. Şi în special faptul că scriitorul dezvăluie contradicţia umană existentă în modul de viaţă

prusac, *Moartea la Veneţia* fiind, în acest sens, o critică ce anticipează scrierile sale din perioada războiului. Se adaugă la cele amintite critica, întemeiată, a civilizaţiei burghezo-democratice occidentale. Abia totalitatea, — ulterior dezvoltată — a acestor contradicţii va pune în lumină primejdia care ameninţă civilizaţia umană în perioada imperialistă.

Am analizat amănunţit evoluţia lui Thomas Mann în eseul nostru *In căutarea burghezului* Aici ne propunem doar să scoatem la iveală motivele noi din creaţia sa.

în scrierile de tinereţe ale lui Thomas Mann, compoziţia era condiţionată de opoziţia moarte-viaţă. înaintea perioadei de criză belică însă, această opoziţie avea doar o singură dimensiune, viaţa era numai o linie de orizont, numai obiectul unei nostalgii fără speranţă. Adevăratul conţinut era de fapt victoria exterioară şi interioară a morţii.

Criza concepţiei de viaţă produce o concretizare a problemelor, înainte de toate, o concretizare a principiului morţii ca boală, descompunere, abis, ca simpatie pentru boală sau descompunere. Din perspectiva individului izolat din societatea burgheză, viaţa (lumea) este inabordabilă. Unitatea dintre sănătate şi viaţă, tînărul Mann o vede în colectivitate, dar această unitate nu capătă la el contur concret; ea se polarizează pe de o parte în jurul lui Hans Hansen, pe de altă parte în jurul lui Kloterjahn. în scrierile sale de tinereţe, partizanii morţii (Tristan, Bajazzo) au anume trăsături polemic caricaturizate. Mai tîrziu acestea din urmă vor evolua către autoironie (profesorul Cornelius) şi filistinism fantastic (*Muntele vrăjit*), pentru a culmina în hipnoza — fascistă — a vrăjitorului şi a celor vrăjiţi (*Mario şi vrăjitorul*).

Nu este sarcina noastră de a analiza aici această dezvoltare. Cele ■cîteva sugestii pe care le-am consemnat urmăresc doar să arate că romanul educativ al lui Thomas Mann creşte organic din propria-i evoluţie. Drumul pe care merge losif duce de la izolare la colectivitatea umană. Cu ani în urmă, Thomas Mann vorbind — nu întîmplător — tocmai despre Goethe, caracterizase ideea de educaţie ca fiind aceea care „formează punte şi trecere de la lumea personală a interiorităţii omeneşti la lumea socialului". Este anume drumul de la autocontemplare pură
— mergînd, la tînărul losif ca şi la ceilalţi eroi tineri ai lui Thomas Mann, pînă la narcisism — , la activitate socială. Abia aici descompunerea, boala şi moartea vor fi învinse de sănătate şi viaţă.

Teatrul acţiunii romanului educativ este Egiptul legendei biblice. Prin aceasta, Thomas Mann se eliberează de obligaţia unei descrieri sociale directe a prezentului. Ceea ce nu este lipsit de importanţă pentru, romanul educativ. Deoarece — cum am mai arătat şi în altă parte — scriitorul, în contrast vehement cu finalul utopic al *Anilor de ucenicie* sau cu întreaga concepţie care stă la baza *Anilor de călătorie,* gîndeşte hotărît antiutopic. O selecţie anume de teme istorice (la fel ca şi utopia) exprimă însă, în cazul poeţilor autentici, proporţiile determinărilor esenţiale şi obiective ale prezentului. în cazul romanului lui Thomas Mann avem de-a face cu Egiptul, ţară a morţii. Cu o ironie uşoară, rezervată, saturată de sensibilitate, autorul descrie criza socială şi filozofică a Egiptului ca fundal, ca element dinamic al educaţiei lui losif. In ţara morţii asistăm pe de o parte la desfăşurarea — foarte diferit subliniată

— a decadenţei devitalizate la Petepre şi la tînărul faraon: bunătate, raţiune, omenie, justiţie, dar toate sînt înfăţişate în formele cele mai* diferite ale neputinţei. Pe de altă parte, ni se arată descompunerea îrr formele ei cele mai autentice: fanatismul curteano-machiavellic, obscurantist, al marelui preot Bechnekes, descătuşarea pasiunilor barbare
— soţia lui Petepre — , ascunse dincolo de aparenţele şlefuite ale acestui imperiu al morţii. Destinul lui Eni este, din punct de vedere pur personal, tulburător. Totodată el ilustrează, sub forma unei imagini umane individuale, naşterea fascismului. Ambele extreme (decadenţa devitalizată şi descompunerea nemijlocită) apar în cuplul contrastant al piticilor.

Aceasta este lumea în care se desăvîrşeşte educaţia lui losif. Ea începe însă, desigur, încă din familie, în Palestina. Descrierea lui Mann se referă în ambele cazuri şi la prezent. Ea pendulează, cu spirituală ironie, între ,,cîndva“, între fabulosul ,,odată-ca-niciodată", şi raportarea adînc omenească la prezent. Căci, dacă nu ar exista o atare raportare, de ce ar fi legenda atît de amănunţit povestită?

Thomas Mann situează energic, cu ironie şi rezervă, personalitatea, şi stilul povestitorului în prim plan. Or, raportarea amintită consistă tocmai în identitatea interioară dintre Tonio Kroger şi losif, încadrată într-o istoricitate mai largă, mai conştientă, mai adînc omenească. Punctul, de plecare îl constituie izolarea orgolioasă în propria lume de vis a eroului înzestrat, şi credinţa sa că ceilalţi îl îndrăgesc pe el mai mult decît se iubesc pe ei înşişi. Acest fapt provoacă ciocnirea, şi primul „mormînt"' al romanului. în ,,mormînt“, losif suferă o transformare decisivă, fără a-şi pierde totuşi credinţa în propria sa irezistibilitate. Din această convingere va deriva apoi partea sa de vină în conflictul cu pasiunea lui Eni şi cel de al doilea „mormînt". Distrugereadeplină a lui losif este evitată în ambele cazuri prin intervenţia generoasă a unei persoane străine, a Iui Ruben în primul caz, a lui Petepre în cel de al doilea. Prin intermediul acestei probleme care, privită din afară, ar părea că nu cuprinde nici o aluzie la prezent, Thomas Mann dezvăluie de fapt o trăsătură adîncă a sufletului şi a hybrisului german. Căci tocmai credinţa în propria irezistibil i tate interioară a fost una din cauzele psihologice şi morale ale prăbuşirii germane.

Educaţia lui losif se realizează tocmai prin biruirea acestui comportament. în sensul acesta nu activitatea îndreptată spre exterior este, în sine, hotărîtoare. O astfel de activitate, la drept vorbind, losif desfă- şurase şi în casa lui Petepre. Totuşi ea nu îl împiedicase să îşi repete greşeala şi să rişte o nouă prăbuşire. Ea nu îl putuse ajuta să depăşească structura originară a tipului uman pe care îl ilustra, şi să se elibereze de credinţa că propriul vis, propria-i reprezentare a lumii, sînt mai puternice decît realitatea obiectivă însăşi. Abia după prima cădere, şi în strînsă legătură cu revoluţia religioasă a tînărului faraon, losif trece printr-o transformare interioară fundamentală. Ea se datorează şi faptului că prima prăbuşire fusese intim legată de o reacţie social-religioasă. Abia acum losif devine, în numele vieţii, conducător al imperiului morţilor: din administrator, îndemînatec, al unei case, el ajunge să fie cel ce hrăneşte norodul, ajunge să fie dictatorul revoluţionar al unui întreg popor. Şi tocmai în

acest punct în care, s-ar zice, terenul iluziilor la situaţia germană este părăsit, romanul e mai profund german ca niciodată.

Thomas Mann îl califică în repetate rînduri pe Schiller tip de structură franceză, deosebindu-l de structural germanul Goethe. Or, şi de astă dată, ca întotdeauna la Thomas Mann — chiar şi atunci cînd se înşală — , avem de-a face cu o problemă reală, esenţială. Şi anume cu identificarea, întru totul valabilă pentru epoca noastră, a democraţiei cu politica. Thomas Mann crede că politica veritabilă nu poate să apară decît pe pămîntul democraţiei. Şi este cu totul lipsit de importanţă dacă, la început, el formulează aceste opinii negativ, apolitic, ba chiar antipolitic (ceea ce are drept urmare emiterea unor idei false despre „apoliticul” Goethe), sau dacă expresia, în generalitatea ei abstractă, forţează adevărul. Cu toate acestea este exprimat aici un punct de vedere obiectiv, important (privind lumea contemporană), care se va dovedi hotărîtor pentru creaţia de mai tîrziu a scriitorului. Vom vedea întreaga însemnătate a acestui punct de vedere cu prilejul analizei romanului *Faustus.*

Goethe nu este deci „apolitic", ci reprezintă o modalitate tipic germană a politicului, a unui politic căruia îi lipseşte noţiunea de „mase active", noţiunea de „jos" activ. Această tendinţă se exprimă la el mai

întîi în manieră iluministă, iar apoi în sensul unei estimări autoactive, hotărîtoare, a factorilor de dezvoltare tehnico-economici. ,,Nu sînt neliniştit — îi declara el lui Eckermann — de faptul că Germania nu se unifică; şoselele noastre bune şi viitoarele căi ferate vor face restul". De aici, poziţia sa în problema canalelor de Suez, Panama şi Dunăre-Rin, de aici numeroasele momente decisive din finalul lui *Faust.*

Schiller, ca aproape toţi democraţii burghezi germani, era de opinia că pe pămînt german nu s-ar putea afla un model, o întrupare concretă a acţiunii democratice, şi cu atît mai puţin acelei revoluţionare. Astfel apare la Schiller acea întruchipare poetică tipică a dezvoltării c'ontor- sionate, proprii modului de viaţă german: caracterul exemplar al revoluţiei „de sus". Nu este întîmplător că marea scenă dintre Posa şi Filip, în care această poziţie îşi găseşte expresia poetică cea mai pregnantă, are în Germania efect irezistibil. Această concepţie traversează întreaga evoluţie germană. Şi să ne gîndim nu numai la *Sickingen* al lui Lassalle, ci chiar la *Henric al IV-lea* al „francezului" şi politic radicalului Heinrich Mann.

Nu poate fi vorba deci de o întîmplare şi nici de depăşirea caracterului german, dacă îl vom regăsi pe Thomas Mann pe căile lui Don Carlos. Ceea ce nu vrea să însemne totuşi că Thomas Mann s-ar situa în proximitatea modului schillerian de reflectare a realităţilor germane. Cu atît mai mult cu cît răstimpul care îi separă pe cei doi scriitori (un secol şi jumătate) a creat o situaţie calitativ nouă: ceea ce la Schiller era simplă reflectare a înapoierii germane, a lipsei de maturitate obiective şi subiective a Germaniei pentru o răsturnare democratică, devine acum neîncredere în activitatea maselor, în posibilităţile creatoare ale celor „de jos".

Evoluţia lui Thomas Mann ajunge nu numai pînă la democraţie, ci chiar pînă la recunoaşterea inevitabilităţii socialismului. Deşi această ultimă ipostază ideologică rămîne — ce-i drept — în afara operei de creaţie, fapt ce se poate explica şi prin evoluţia personală a scriitorului. Rădăcinile acestei situaţii coboară, în realitate, mai adînc: marea forţă a realismului lui Mann stă — după cum am arătat nu o dată — în faptul că el ilustrează în opera sa ceea ce există ca realitate, şi nu ceea ce este deziderat, în lumea germană. Ce există realmente este ilustrat pînă în adînc de operă, fără a se anticipa însă cu nimic viitorul. în aceasta constă marea forţă realistă a lui Mann.

Ea marchează totodată o anume îngustare a orizontului istoric şi social al artistului. în primul rînd, fiindcă, deşi pînă acum toate mişcările pornite de jos au eşuat în Germania, aceasta nu înseamnă că problema viitorului lor va fi fost cumva definitiv decisă. în al doilea rînd, fiindcă aceste mişcări eşuate ţin orgapic — cu toate cauzele eşecului lor — de fizionomia poporului german. în opera lui Thomas Mann pot fi regăsite unele din cauzele, sociale şi psihologice, ale fenomenului cît şi multe din urmările sale. Dar din imaginea sa poetică a lumii, fenomenul însuşi lipseşte. Din această pricină, sferei ,,de jos" îi revine în opera lui Thomas Mann un rol mai mic decît deţine ea efectiv, în realitate; împrejurare ce face ca democratismul scriitorului, socialismul său şi lupta dusă de el împotriva reacţiunii contemporane să fie, nu o dată, abstracte şi chiar şovăielnice, fără adresă.

S-ar putea obiecta că motivele comentate pînă acum se situează în afara orbitei tematice a romanelor ridului *losif.* La aceasta am răspunde, înainte de toate, că tema — îndeosebi la un scriitor care creează într-un mod atît de adînc organic precum Thomas Mann — nu este întîmplătoare. Tratarea afectuoasă, deşi în permanenţă discret ironică, a mitului, indică o afinitate electivă adîncă, atingînd esenţialul, între substanţa şi tendinţele interioare cele mai însemnate ale lui Thomas Mann. Desigur că este ca şi imposibil să se reconstituie ulterior, pe baza operei, viziunea originară interioară a unui scriitor de seamă. Oricum, după cît se pare, imperiul morţii, figura lui losif, evoluţia lui şi a altor protagonişti, aparţin acestui izvor primar al operei. De acesta din urmă ţine şi ideea revoluţiei ,,de sus", conţinută deja într-o formă generală de legendă, idee care în atmosfera mitului capătă o evidenţă firească exclusivă.

Prin urmare, tot ceea ce am dezvoltat pînă acum constituie o critică — deliberat — exterioară. Dar această exterioritate ţine de esenţa povestirii mitului de către Thomas Mann. Căci modalitatea sa epică, atît de detaliată, a cărei pătrundere profundă în istoric-mitic este continuu anulată, provoacă tocmai o astfel de exterioritate ca semnificaţie a modalităţii epice însăşi, ca raportare a ei la prezent. Povestitorul trăieşte mereu în prezent. Şi Mann subliniază neîntrerupt cu ironia sa discretă această raportare, care nu este, desigur, nici directă, nici alegorică şi nici măcar simbolică. Imperiul morţii „reprezintă" tot atît de puţin Germania, pe cît de puţin „reprezintă" Cipolla pe Mussolini. Dar întregul operei este raportat de Thomas Mann, în toată abundenţa sa concretă — şi într-un mod complicat şi cu aceeaşi discretă ironie — la întregul concret al prezentului nostru. Dacă sensul unei povestiri nu este „tua res agitur"[1] a prezentului, nu se poate vorbi de o adevărată evidenţă epică a povestitului. Acelaşi lucru şi în cazul revoluţiei „de sus“. Observăm şi aici o înrudire mai strînsă cu evoluţia lui Goethe, dar totodată şi deosebiri mai mari. Dialectica educaţiei îi aduce pe amîndoi, atît pe Goethe cît şi pe Mann, din „lumea mică” a vieţii personale în „lumea mare” a vieţii sociale. Pentru amîndoi „lumea mare“ este — din motivele arătate — lumea „de sus”. Acest „sus" înseamnă de fapt muncă *pentru* toţi, dar nu şi realizare, nu şi acţiune *prin* mase; nu va fi vorba deci de acţiune reciprocă, de relaţii interioare între cei „de sus" şi mase. losif „cel ce hrăneşte norodul” rămîne socialmente, chiar şi după izbînda revoluţiei sale „de sus", la fel de izolat ca şi marchizul de Posa care eşuează tragic. Deşi educaţia lui losif nu este lipsită de un anume conţinut social, ea e doar sub raport psihologic şi moral o educaţie socială, ca orientare, Tocmai de aceea, pe cînd la Goethe—în finalul lui *Faust,* concomitent cu perspectiva imaginată a unui popor liber —apare, fie şi utopic, imaginea revendicativă a „lumii mari" autentice, la Thomas Mann această „lume mare” este suspendată. Aici teza lui Mann potrivit căreia politica este totuna cu democraţia devine, tocmai în sîmburele ei adevărat, determinantă. Căci conform acestei teze, o „lume mare” adevărată nu poate fi decît democratică. Deci, indiferent dacă revoluţia „de sus"

[1] în lb. latină în original: despre tine e vorba (n.t***r.).***

din legenda lui Iosif este justificată în plan estetic — prin fabulaţia legendară — ca singura posibilă, structura tematică a naraţiunii are consecinţe importante asupra întregului. Transformarea lui Iosif, educaţia lui înseamnă de fapt un proces de socializare a psihologiei, a moralei şi a comportamentului său. Activitatea izvorîtă din această educaţie ca şi efectele ei sînt descrise strălucitor. Şi totuşi, în acest ciclu romanesc, adevărata „lume mare" nu apare obiectiv figurată precum în *Wilhelm Meister şi în Faust,* unde perspectiva finală iluminează retrospectiv întreaga sferă. La Mann numai propria sa „lume mică" capătă noi — extrem de importante — determinări psihologice şi morale.

II

Această relaţie dintre „lumea mică" şi „lumea mare" formează problema centrală a romanului *Faustus.* Cine ar pune la îndoială absenţa, semnalată de noi, a „lumii mari" din legenda lui Iosif, sub cuvînt că pentru Iosif şi pentru faraonul din legendă activitatea lor socială ar reprezenta totuşi „lumea mare" a epocii, ar putea invoca eventual argumentul că inversarea de optică la care am recurs a fost cu putinţă doar prin raportarea la contemporaneitate. Acest lucru însă este şi sub unghi artistic inevitabil. Şi anume prin medierea curioasă a faptului că posibilitatea unei „lumi mari" joacă un rol determinant în prezentul procesului de creaţie. Rolul Posa, respectiv revoluţia „de sus", este în *Sickingen* al lui Lasalle, chiar şi sub raport artistic, mult mai anacronic decîtîn drama lui Schiller însuşi.

Romanul *Faustus* al lui Thomas Mann îşi găseşte pe de o parte semnificaţia deplină şi confirmareaîn faptul că Germania de la 1848 nu agenerat efectiv o „lume mare" democratică autohtonă. Absenţa ei din roman are deci autenticitate istorică şi, consecutiv, artistică. Pe de altă parte, din această lume lipsesc încercările — evident zadarnice — ale clasei muncitoare în vederea făuririi „lumii mari" democratice. Thomas Mann ilustrează aşadar realitatea germană pînă la 1945, dar numai ca rezultat, nu şi ca proces al dezvoltării generale; el oferă, prin operă, un epilog al dezvoltării culturale, ca şi al evoluţiei politico-sociale eronate a Germaniei. Acest epilog este totodată şi un prolog, în măsura în care o răfuială atît de radicală cu trecutul, aşa cum apare ea în acest roman, trebuia să conţină în chip imanent, prin însăşi violenţa autocriticii, şi elemente ţinînd de o viziune a viitorului. *Faust*-ul lui Goethe, dezvoltînd din „lumea mare" perspectiva unui popor liber, construia o utopie pentru acele vremuri. Aceasta avea însă la temelie realităţi istorice, în speţă faptul că întreaga literatură şi filozofie clasică germană, de la Lessing la Heine, pregătise ideologiceşte revoluţia democratică de ia 1848. Romanul *Faustus* al lui Thomas Mann este încheierea, epilogul întregii evoluţii germane de după 1848.

Din toate aceste motive, noul Faust este un Faust în cămara de lucru, care

nu aspiră grav, activ, la evadare şi nu purcede la ea. Toate problemele complexului faustic vor fi prin urmare împinse în cămara de lucru, deoarece legarea căutării adevărului şi a vieţii de practica socială apare, din capul locului, ca fiind cu neputinţă. Astfel apare un Faust al cărui univers este circumscris exclusiv de „lumea mică", de cămara de lucru, în interacţiune cu viaţa, care poate şi trebuie să bată la uşa cămării. Prin urmare, un Faust în atmosferă Raabe. Lucru ce nu trebuie înţeles, de fapt, în sens strict literar. Nici măcar în sensul în care se vorbeşte uneori, pe bună dreptate, de atmosferă Storm în legătură cu *Tonio Kroger.* Deoarece e vorba mai degrabă de trăsătura fundamentală a realităţii figurate:

• cu Raabe literatura germană, sub presiunea relaţiilor social-istorice, îşi întoarce cu hotărîre şi resemnare faţa de la „lumea mare". La Raabe însuşi întîlnim această întoarcere din drum forţată, parte în eroii din lumea periferiei care au luptat cîndva în războaiele de eliberare, în mişcările asociaţiilor studenţeşti, sub Bolivar etc., şi care au încercat zadarnic, prin luptă, să pătrundă în „lumea mare", parte în marea masă a personajelor sale cu umanitatea desfigurată, în urma eschivării lor de la încercarea de a răzbi în Germania vremii. Humorul lui Raabe reflectă tragicomic, resemnat, deformările care trebuiau să apară la toţi oamenii, la toţi germanii, ca o consecinţă a îngustării sociale a lumii lor; deformări care se traduc în exacerbarea interiorităţii spirituale şi sentimentale, susceptibilă de a trece, adesea, în plictis ori în gol sufletesc, în filistinism grotesc sau banal. Acesta este sensul atmosferei literaturii lui Raabe. Climatul universului faustic din romanul lui Thomas Mann se deosebeşte de atmosfera din Raabe nu numai prin nivelul artistic, incomparabil mai înalt, ci şi prin aceea că aici lipseşte orice tentativă, fie ea şi zadarnică, din partea eroului de a răzbate către viaţă (să ne gîndim numai la episodul, ilustrat cu atîta fineţe, al Măriei Godeau, în care Thomas Mann subliniază deosebit de plastic această voinţă interioară de a eşua). Atmosfera „interiorităţii apărate prin forţă" a epocii wilhelmiene se transformă, în cursul dezvoltării sociale a imperialismului german şi după înfrîngerea din primul război mondial, în atmosfera tot mai ameninţătoare şi sufocantă a barbariei născînde. „Inferioritatea apărată prin forţă" evoluează tot ,mai hotărît către pregătirea spirituală — uneori de bună-credinţă, adesea frivolă în substanţă — şi susţinerea culturală a noii puteri în creştere, a reacţiunii inumane şi antiumane. Dar chiar şi acest proces de socializare, de „politizare" a spiritului german — în măsura în careantiuma- nismul din ce în ce mai lucid mai poate fi încă numit spirit — se desfăşoară în atmosfera, evident puternic transformată, a lui Raabe: într-o „lume mică", lipsită de opoziţia celei „mari". în care toate conţinuturile şi determinările „lumii mari" sînt coborîte la filistinismul caracteristic „lumii mici", individualizant, excentric, esoteric, reacţionar şi, din ce în ce mai evident, barbar. într-o astfel de „lume mică" se consumă tragedia lui Faust din romanul lui Thomas Mann. Şi ea poate fi socotită o adevărată tragedie — în ciuda trăsăturilor punctate tragi-comic — numai pentru că noul Faust se izolează net şi categoric de universul înconjurător în cămara sa de lucru. Cel puţin pe plan psihologic şi moral. în timp ce intelectualitatea cu care are de-a face aleargă grotesc, în paşii dansului macabru al snobismului profund reacţionar, în întîmpinarea barbarier fasciste, viaţa subiectivă a lui Adrian Leverkiihn, Faustul lui Mann, nu este decît asceză şi dispreţ pentru lume. „Mizantropia1' este atitudinea sa tipică faţă de omenirea contemporană. Tragi-comicul, sau, mai bine zis, grotesc-tragicul obiectiv al destinului său constă, pe de-o parte, în aceea că

substanţa în care apare figurată trufia de a se bizui numai pe sine este legată profund — dar, evident, numai în ultimă instanţă — de tendinţele snob-reacţionare ale epocii. Pe de altă parte, strîns înrudit cu cele de mai sus este faptul că tragi-comicul destinului său rezidă tocmai în mizantropia sa, în îndepărtarea nepăsătoare de activitatea, înfăptuirile şi viaţa oamenilor din preajma sa, îndepărtare care frizează claustrarea, deschizînd poarta demonicului în opera şi viaţa sa.

în acest fel, cămara de lucru îmbracă pentru noui Faust o cu totul altă semnificaţie decît avusese pentru celălalt, pentru cel vechi. Cămara de lucru, la începutul Foust-ului lui Goethe, cu încercările magice, zadarnice, ale eroului de a răzbate către viaţă, duce — şi tocmai în aceasta constă răzbaterea — la transformarea, în cuprinsul ,,lumii mari", a ideilor în practică socială. Dimpotrivă, cămara de lucru a noului Faust este — văzută din afară — mult mai ermetic izolată de lumea socială. Ea este o bucătărie a vrăjitoarelor în care se fierb toate tendinţele funeste ale epocii spre obţinerea celei mai concentrate expresii. Faptul că această expresie, prin consecinţele sale net lipsite de compromis, prin duritatea sa cu rezolvare tragică, provoacă în lumea din afară uimire şi scandal, nu schimbă întru nimic structura unitară a eroului: universul de idei, substanţa, forma şi problematica operei lui Adrian Leverkuhn sînt suma, enciclopedia a ceea ce spiritul epocii a putut produce atît în bine cît şi în rău. în „lumea mică" a cămării de lucru este cuprinsă chintesenţa a ceea ce izbuteşte să stăpînească din „lume" spiritualitatea germană, în „interioritatea ei apărată prin forţă", în „închiderea ei în sine" socialmente determinată, în „aruncarea ei în sine" (pentru a ne exprima, aşa cum o reclamă tema, în termeni existenţialişti). Cămara de lucru este „marea-compensaţie-universală" a intelectualităţii germane din perioada imperialistă. Aşadar, un Faust modern în atmosfera, transformată de imperialism, a lui Raabe.

Dar această structură spirituală a producţiei artistice este un fenomen internaţional, caracteristic întregii perioade imperialiste şi care în Germania apare doar sub forma sa cea mai pură — deci şi cea mai crispată, mai problematică, mai demoniacă. Tipologic, Adrian Leverktihr> este aşadar specific german numai prin bizareria modului său de apariţie, fiindcă generalitatea sa depăşeşte cu mult graniţele geografice şi spirituale ale Germaniei. Nietzsche şi Spengler, Freud şi Heidegger, în pofida caracteristicilor lor locale, germane, au fost — tocmai din acest motiv — personalităţi internaţionale — care s-au impus ca atare —, figuri din cele mai pregnante care au deschis drumul a tot ceea ce este fatal în spiritualitatea epocii imperialiste. Aidoma şi muzica lui Adrian Lever- kuhn plăsmuită de Thomas Mann.

Dispariţia obiectivă a „lumii mari“ este o trăsătură generală a culturii claselor stăpînitoare în epoca imperialismului. Economia, politica şi cultura în imperialism au, chiar şi în cazul cînd se dezvoltă în climatul unei democraţii burgheze, tendinţe fundamentale profund nedemocratice, antidemocratice. Democraţia, cucerită cîndva prin mari revoluţii, se

transformă tot mai accentuat, ca urmare a creşterii permanente şi mereu mai reacţionare a puterii capitalului monopolist, a oligarhiei financiare, într-o caricatură a ei. Formele exterioare ale democraţiei tot mai goale de conţinut, ideologiile tot mai ipocrite ale „libertăţii" continuă să subziste, dar contrastînd vehement cu realităţile sociale şi provocînd, tocmai din această pricină, o rezistenţă din ce în ce mai •făţişă din partea intelectualităţii care cugetă lucid.

Desigur, această împotrivire nu are în vedere deocamdată, decît în rare cazuri, însăşi substanţa socială reală a noului statut pe care democraţia l-a căpătat în imperialism. Forma cea mai des întîlnită de rezistenţă este fie opoziţia împotriva democraţiei în general, considerată manifestare de decadenţă a societăţii, fie dezvăluirea, tot în general, a problematicii unei democraţii oarecare, Această situaţie ideologică şi socială conferă versiunii ei germane şi formelor spirituale şi artistice corespunzătoare ale acesteia, generalitate internaţională. „Lumea mare" a democraţiei publice în dispariţie se manifestă, în prăbuşirea ei germană, ca reprezentare mentală de groază, totodată ca ispită, şi în orice caz ca simbol, grotesc răstălmăcit, al destinului politico-social al perspectivei culturale a democraţiei burgheze.

Nu este aici locul potrivit pentru a investiga complicata interacţiune dintre antidemocratismul german şi cel internaţional în vederea concretizării trăsăturilor comune şi a celor deosebitoare care caracterizează absenţa, respectiv dispariţia „lumii mari". Ne vom mărgini în cele ce urmează doar la cîteva sugestii. în orice caz, raportul german dintre cămara de lucru a noului Faust şi neputinţa obiectivă şi subiectivă a aces
tuia de a o părăsi şi de a răzbate pînă la „lumea mare" determină deosebirile hotărîtoare dintre Mephisto al lui Goethe şi întruchipările sub care apare diavolul în romanul lui Thomas Mann. Căci Cel Viclean apare într-o dublă reprezentare. în ciuda faptului că, făcînd opoziţie Reformei, Goethe spiritualizează principiul demonic, acesta nu poate fi disociat de propunerile seducătoare vizînd bogăţiile şi splendorile lumii. (în studiile mele din 1940 consacrate lui *Faust* — am arătat cît de complicat este raportul Faust-Mephisto.) Această problemă apare la Thomas Mann doar sub forma caricaturii pămîntesc-ironice a diavolului în persoana impresarului Saul Fitelberg, speculant capitalist în domeniul muzicii de avangardă, a cărui marfă este „scandalosul grav, de viitor, care va deveni mîine tot ce poate fi mai bine plătit, marea modă, arta". Acesta îşi oferă serviciile lui Adrian Leverkuhn: ,,Şi totuşi, *figurez-vous*[2], am venit să vă ispitesc, să vă duc pe mantia mea prin văzduhuri, să vă arăt bogăţiile şi splendorile acestei lumi. Mai mult încă. Să vi le aştern la picioare..." Este refuzat sec şi sarcastic. Subiectiv vorbind, Adrian Leverkuhn nu vrea să aibă în nici un fel de-a face cu baza socială reală, din al cărei reflex cultural derivă—în ultimă instanţă —fie şi numai sub forma unei opoziţii dispreţuitoare, a unei parodii patetic ironice, propria sa artă — determinată în conţinut şi formă anume de acest reflex. Adrian trăieşte şi lucrează cu iluzia sinceră a independenţei faţă de mediul social ambiant, faţă de curentele sociale

[2]în lb. franceză în original: închipuiţi-vă (*n.tr.*).

ale epocii, cu iluzia posibilităţii dea nu le face nici o concesie, de a nu se pleca î'n faţa lor.

Şi lucrurile stau într-adevăr aşa, cel puţin în sens nemijlocit. Dacă vom privi însă lucrurile mai îndeaproape, vom ajunge la o c'oncluzie diferită, ba chiar opusă. Adrian Leverkuhn ştie prea bine care este situaţia muzicii (şi a artei, a spiritualităţii în genere) în epoca sa. Şi nu numai că ştie perfect toate acestea, că se gîndeşte continuu, concentrat, la ele, dar toate problemele sale de stil izvorăsc tocmai din această tensiune. Epoca, prezentul sînt în fiece moment al lor nefavorabile artei, muzicii. In aceste condiţii, cum să fie oare cu putinţă ca fără a ieşi din prezent, fără a rupe în chip hotărît şi activ cu el, să se compună o muzică de nivel artistic înalt, autentic?

Chiar tînărul Adrian Leverkuhn îşi dă seama, încă din epoca alegerii profesiunii, cînd renunţă la teologie în favoarea muzicii, de caracterul problematic al acestei chestiuni. în orice caz, ea este mai întîi schiţată ca problemă personală a eroului. Leverkuhn vorbeşte de mizantropia sa, de răceala sa interioară, de plictiseala care-l năpădeşte cu repeziciune chiar şi în faţa celor mai interesante chestiuni. El îşi dă cu limpezime seama că este lipsit de acea „naivitate robustă" care —ştie prea bine şi acest lucru — ţine de însăşi esenţa artei ca vocaţie.

Dar răceala este la Leverkuhn nu numai o însuşire de ordin psihologic, ea constituie pentru el şi o valoare. Căci, oricît de puternică ar fi la el nostalgia căldurii, în adîncul sufletului său el va socoti totuşi întotdeauna ca superioară şi ca mai potrivită cu esenţa lumii doar atitudinea rece, critică, plictisită. Este caracteristic faptul că încă din prima tinereţe eJ vorbeşte cu ironie despre „căldura bovină" a muzicii normale. Toate acestea alcătuiesc trăsăturile generale ale artistului modern, aşa cum au fost ele caracterizate de Thomas Mann. în această privinţă, Adrian devine abia acum un frate mai tînăr al lui Tonio Kroger şi al lui Gustav von Aschenbach.

Mai important este însă faptul că problema generală şi totodată specifică a artei moderne apare cu ocazia alegerii profesiunii lui Adrian. Ea se manifestase şi mai înainte, sub forma conştiinţei unei problematici personale. într-o lungă scrisoare, decisivă, Adrian îi scrie primului său profesor despre însuşirea sa „ticăloasă" de a fi sensibil, în cele mai importante şi mai tulburătoare situaţii muzicale, pururi, la comic: „Am poate chiar lacrimi în ochi, dar mîncărimea rîsului e mai tare. Trebuia, ca un blestemat, să izbucnesc mereu în rîs în faţa fenomenelor celor mai tain ic-mişcătoare, şi din cauza acestui simţ exagerat al comicului m-am refugiat în teologie, cu speranţa că ea îmi va potoli această mîncărime. Dar am găsit şi acolo o masă de comic înspăimîntător". Este vorba, deocamdată, numai de un punct de vedere personal al lui Adrian, de o potenţare a atitudinii lui Tonio Kroger şi a lui Aschenbach, potenţare care, desigur, sugerează trecerea către o calitate nouă. Schimbarea se concretizează în continuarea reflecţiilor lui Adrian privind problemele de creaţie care rezultă din atitudinea amintită: „De ce trebuie să-mi apară aproape toate lucrurile ca propria lor parodie? De ce îmi pare că aproape toate, sau nu, *toate* mijloacele şi convenţiile artei *sînt bune astăzi numai pentru parodiei"* Această cotitură către obiectivizarea unui atare comportament, către canonizarea lui ca unică formă

astăzi artisticeşte adecvată, este întărită şi subliniată ca necesitate social-istorică, modern-artistică, în scrisoarea pe care profesorul lui Adrian, un fanatic al artei, o trimite elevului său, în răspuns la spovedania acestuia: „Astăzi arta ar avea nevoie de oameni ca el, exact ca el... Frigiditatea lui, inteligenţa repede blazată, sentimentul absurdului, repeziciunea cu care e invadat de plictis, tendinţa către saţiu, complacerea în dezgust — toate ar fi menite să potenţeze darul, legat de ele, la rangul unei vocaţii. De ce? Pentru că aceste trăsături ar izvorî numai în parte din personalitatea sa privată, în rest ele ar fi de natură supraindividuală, expresie a sentimentului colectiv al consemnării istorice şi al epuizării mijloacelor artistice, al plictiselii întru aceasta şi al aspiraţiei către drumuri noi".

Este peste putinţă să înfăţişăm aici desfăşurarea ulterioară a acestor determinări subiective şi obiective ale artei moderne în dezvoltarea muzicală a lui Adrian Leverkuhn. Ceea ce realizează Thomas Mann plăs- muind procesul creator al lui Leverkuhn, înfăţişînd geneza, structura şi influenţa operei acestuia, reprezintă o culme solitară în literatura universală. Pînă acum tragediile artiştilor erau figurate aproape exclusiv din perspectiva raportului şi conflictului artist-viaţă, artă-realitate. Acelaşi tipar îl ilustrează, în esenţă, şi opera de tinereţe a lui Thomas Mann. Aici însă, unde problematica centrală se referă la chiar opera figurată de scriitor, reprezentarea epică trebuie să se extindă asupra genezei şi structurii operei şi să dea formă problematicii tragice a artei moderne.

Pînă acum doar Balzac, în *Capodopera necunoscută* şi în *Gambara,* a mai încercat ceva similar. Aceste scrieri reprezintă însă în contextul *Comediei umane* episoade nuvelistice care — evident — anticipează totuşi profetic multe din problemele nerezolvate ale artei moderne. Thomas Mann îl depăşeşte pe Balzac într-un dublu sens. Balzac şi-a dat seama de momentele determinante, absolut esenţiale, ale problematicii interioare a mijloacelor moderne de expresie artistică şi a figurat, cu adîncă pricepere şi forţă, eşuarea lor tragică în faţa realităţii pe care trebuiau s-o reprezinte. Acest lucru a însemnat anticiparea genială a unei tendinţe a viitorului care, tocmai de aceea, nu apare decît ca episod în *Comedia umană.* Pe de altă parte, acest conflict avea la Balzac o valoare pur obiectivă şi tragică. Astfel, văzut sub unghi psihologic şi moral, Frenhofer este încă un artist de tip echilibrat, neproblematic. Conflictul irezolvabil se naşte doar din contradicţia obiectiv dialectică dintre mijloacele de expresie moderne şi necesităţile estetice ale obiectivităţii limpede înfăţişate.

Lui Balzac îi urmează o lungă serie de tragedii de artişti în care atitudinea uman-morală a artistului faţă de viaţă devine problematică. Operele de tinereţe ale lui Thomas Mann constituie momentul final

al acestei evoluţii. în cazul romanului *Doctor Faustus,* atitudinea modern- artistică trece, aşa cum am arătat, în însăşi structura operei. Marele act creator al lui Thomas Mann, la nivelul acestui roman, constă în aceea că scriitorul înfăţişează atît de substanţial, atît de adînc şi de limpede acest demers, încît întregul proces problematic al creaţiei lui Adrian Leverkuhn, întreaga problematică obiectivă a operelor sale ne apare limpede şi sugestiv în faţa ochilor. Conţinutul întregului roman constă de fapt, în principal, în reprezentarea conceperii şi esenţei acestor opere. Şi Thomas Mann reuşeşte nu numai să dea viaţă, în faţa cititorului, unei serii întregi de astfel de opere în individualitatea lor spirituală şi artistică, ci şi concomitent să-şi înfăţişeze eroul — care nu este decît compozitor, artist, lipsit aproape, exceptînd arta, de viaţă personală—, din perspectiva atitudinii sale artistice ca personalitate bogată şi dinamică.

Remarcăm în treacăt: muzica lui Adrian Leverkuhn este, evident, în aceeaşi măsură creaţia originală a lui Thomas Mann pe cît este concepţia de viaţă a vechiului Faust creaţia lui Goethe. De aceea, pe cît ar fi fost de caraghios să se reclame în cazul lui Goethe prioritatea lui Bruno sau Spinoza, pe atît de ridicol se face astăzi Arnold Schonberg revendicîndu-şi „prioritatea spirituală" asupra muzicii lui Leverkuhn. Căci originalitatea muzicii figurate în romanul *Faustus* nu rezidă în nici un caz în atonalitatea în sine, ci în caracterul general al muzicii noi ca expresie concentrată a decadenţei spirituale şi morale, ca încordare poetică provocată de însăşi această muzică în sufletul lui Leverkuhn, ca prăbuşire tragică a eroului, determinată de contradicţiile irezolvabile ce se ivesc atunci cînd tendinţele decadente îşi consumă destinul pînă la capăt. în schimb,, muzica sau compozitorul care se lăfăie mulţumiţi în mlaştina decadenţei, cei cărora nimic nu le e mai străin decît consumarea tragică a tendinţelor acesteia, cei care nu vor — şi pe bună dreptate — să aibă întru nimic de-a face cu sfîrşitul tragic al artei şi personalităţii lui Adrian Leverkuhn, aceia se exclud automat din universul spiritual însufleţit de opera lui' Thomas Mann. Căci rangul şi nivelul acestei opere este determinat tocmai- de deznodămîntul său tragic. Prin aceasta, figura lui Adrian Leverkuhn se ridică solitară, şi totuşi reprezentativă, din corul limbut al decadenţei- contemporane.

Am mai arătat şi în alte lucrări, de nenumărate ori, că în literatura modernă „fizionomia intelectuală" a personajelor se pierde tot mai mult, că eroii literari sînt tot mai mult reduşi la un nivel scăzut de viaţă spirituală interioară. Thomas Mann s-a numărat întotdeauna printre cei cîţiva autori care, făcînd excepţie în această perioadă de decadenţă, s-au împotrivit curentului dezvoltării burgheze a artei, transformării literaturii^ şi artei în figurare a unei vieţi lîncede cu mijloace rafinat artistice. în *Doctor*

Faustus el a creat, în opoziţie deliberată cu despiritualizarea literaturii şi artei moderne, o operă în care plastica intens diferenţiată a personajelor provine, s-ar putea spune, direct din spirit. Această realizare de importanţă universal literară, unică în contextul contemporan, poate fi în cadrul de faţă doar definită ca atare. O analiză corespunzătoare ar cere un studiu de sine stătător. în cazul de faţă ne-am propus însă un alt obiectiv. Ţinem să definim *Doctor Faustus* ca roman de epocă, chintesenţă tragică a culturii burgheze contemporane. Or tocmai de aceea nu putem să intrăm în examinarea diverselor amănunte, fie ele şi extraordinare, ci trebuie să ne reîntoarcem la problema fundamentală ce ne-am fixat-o. Ceea ce oferă Thomas Mann în acest roman este analiza problematicii întregii arte moderne. Pe de o parte, Mann arată că subiectivitatea pură, izolată de orice fel de colectivitate, dispre- ţuind orice fel de colectivitate, derivă în mod necesar din individualismul burghez modern al epocii imperialismului şi că, totodată, ea destramă inevitabil atît legăturile, vechi şi noi, cu societatea, cît şi legăturile existente în interiorul operei. Atitudinea parodistică a lui Adrian apare, anume din această pricină, ca trăsătură caracteristică a onestităţii sale intelectuale. Pe de altă parte, Thomas Mann arată că din chiar această situaţie, şi fără a avea o bază reală în viaţa poporului, în lumea socială, izvorăşte perpetuu nostalgia după sinteze, după condiţia de ,,ins dominat", după ordine şi organizare. O nostalgie izvorînd aşadar din aceeaşi subiectivitate care produce descompunere, nostalgie care consecutiv are, indirect, tendinţe dizolvante şi care, tocmai de aceea, se şi autodizolvă.

Prietenul de tinereţe şi biograful lui Adrian îl numeşte o dată pe acesta „dascăl revoluţionar-arhaic". Adrian însuşi vorbeşte despre libertatea autodizolvantă din viaţa şi arta modernă. El spune despre nostalgia sintezei: ,,în afară de aceasta, ea ar putea să exprime ceva temporar necesar, făgăduinţa unui remediu într-o epocă a distrugerii convenţiilor, a dizolvării tuturor îndatoririlor obiective, pe scurt, a unei libertăţi care începe a se aşterne ca o rugină pe talent, făcînd să apară semne de sterilitate". Nostalgia după sinteze se învîrte deci în cerc. Ea este expresia subiectivă a cercului vicios al artei şi al culturii moderne burgheze: pe de-o parte, întemeiată doar pe subiect, la fel ca şi l ibertatea autodizolvantă, ea rămîne extrem subiectivă; pe de altă parte, ea conţine dorinţa de ordine cu orice preţ, disponibilitatea la su puşenie faţă de ordine, oricare ar fi ea, cu condiţia ca aceasta să fie în măsură să pună capăt, indiferent prin ce mijloace, arbitrarului fără ieşire al libertăţii,

Profesorul din tinereţe al lui Adrian ţine ocazional o conferinţă despre o fiinţă bizară, ridicolă, un sectant american incult care elaborase pentru scopurile practice ale sectei sale o „teorie ordonatoare" neroadă, lipsită de orice temei, a muzicii. Natural, tînărul Adrian găseşte această teorie rizibilă.

Cînd însă prietenul său îşi bate joc de inventatorul ei, el îi ripostează: „Lasă pasărea rară în pace, îmi este simpatică. Are cel puţin simţul ordinii, iar o ordine fie şi neroadă e mai bună decît nici una". Or, de aceea această nostalgie după ordine şi sinteză, izvorînd din dezagregarea modernă a individualităţii şi rămasă pur subiectivă, frizează neîncetat acele tendinţe care duc la întărirea reacţiunii imperialiste şi chiar la fascism. Prin aceasta se exprimă condiţia de osîndit pe care o are — în chip imanent — arta modernă ca sinteză formală a concepţiilor filozofice reacţionare ale epocii.

în spatele muzicii lui Leverkuhn stă deci disperarea profundă de care un artist autentic este copleşit în faţa caracterului social al artei, în faţa societăţii burgheze contemporane. Toate tentativele sale de evadare — rămase, fireşte, imanent artistice — nu fac decît să potenţeze contradicţia interioară, autodizolvarea artei ca urmare a îndepărtării ei principiale de viaţă. Ele duc, în mod obiectiv, la anularea artei. Prietenul de tinereţe şi biograful eroului, care are încă faţă de artă devotamentul unui umanist autentic, scrie totuşi într-un moment tragic: „Departe de mine gîndul de a tăgădui gravitatea artei; dar în momente grave te lipseşti de artă şi devii neputincios în faţa ei." Nu se poate afirma că acesta ar fi un mod de comportare general-uman. Tocmai în acest punct este necesar să- indicăm deosebirile care aşază în opoziţie epocile în care au creat Goethe şi respectiv Thomas Mann. Goethe spune despre atare crize şi despre funcţia artei în cadrul acestora:

„Iar dacă omul amuţeşte în durere,
Mie, un zeu mi-a hărăzit să spun cît sufăr".

De aceea, prietenul şi biograful lui Leverkuhn intuieşte, tocmai în momentul descrierii uneia dintre compoziţiile cele mai de seamă ale acestuia, a *Apocalipsului,* „vecinătatea dintre estetism şi barbarie, dintre estetism ca precursor al barbariei în propriul său suflet..." Şi în continuare: „De cîte ori această operă ameninţătoare în avîntul ei de a dezvălui muzical taina cea mai ascunsă, animalul din om, şi totodată mişcările cele mai sublime, nu şi-a atras învinuirea de barbarie sîngeroasă, de intelectualitate exanguă. Spun: şi-a atras învinuirea, fiindcă ideea lui de a include întreaga istorie a muzicii, de la stadiul ei premuzical, magic şi ritmic elementar, şi pînă la perfecţiunea cea mai complexă, expune opera nu numai parţial, dar şi global acestei imputări." In continuarea analizei, el stabileşte — cu totul neintenţionat — legătura dintre muzica lui Leverkuhn şi tendinţele cele mai profunde ale dezumanizării artei în epoca imperialistă: ,,Corul e instrumentalizat, iar orchestra vocalizată — într-un asemenea grad, încît, efectiv, graniţa dintre om şi materie ajunge să apară ca ceva smintit." De aceea el vede esenţa acestei opere în inversarea voită a funcţiei armoniei şi

disonanţei: „întreaga operă este dominată de paradoxul (dacă poate fi numit paradox) potrivit căruia disonanţa exprimă tot ceea ce este înalt, grav, pios, spiritual, în vreme ce armonia şi caracterul tonal sînt rezervate lumii infernale care, în acest raport, reprezintă lumea banalităţii şi a locului comun."

Toate acestea trebuie măcar sugerate pentru a se putea înţelege, în toată întinderea ei, contradicţia dintre esenţa şi funcţia diavolului îr> Foust-ul lui Goethe şi în cel al lui Thomas Mann. Că la Goethe Mephis- topheles ţine în întregime de realitatea obiectivă, în timp ce la Thomas Mann, ca şi la Dostoievski, el este doar o proiecţie a lumii interioare a eroului, nu este un incident de ordin pur formal. O dovedeşte limpede situaţia prezentată mai sus, şi, în speţă, faptul că tragedia eroului lui Thomas Mann se consumă în cămara de lucru, în vreme ce vechiul Faust îşi părăseşte cămara pentru a cuceri întreaga lume, atît „lumea mică1' cît şi „lumea mare". Destinul acestui Faust ajunge a se confunda cu destinul omenirii, cu destinul lumii. Forţele cu care se măsoară, şi care luptă pentru a-i dobîndi sufletul, sînt forţele obiective ale realităţii înconjurătoare, ale societăţii umane. La fel şi Mephistopheles: magia lui neagră, forţa lui supranaturală este — aşa cum am arătat deja în studiile mele despre *Faust* — o forţă activă a realităţii sociale, fantastică doar sub raport formal, în fond însă, sub unghiul substanţei sociale, tot atît de reală ca şi Faust, reală ca şi propriile sale fapte, ca şi oamenii asupra cărora acestea se exercită şi pe care ele îi nimicesc, aşa cum îl nimicesc şi pe Faust.

Situaţia este cu totul diferită atunci cîhd evenimentele se desfăşoară numai între pereţii cămării de lucru. La fel ca şi în cazul lui Ivan Kara-mazov. La Dostbievski paricidul are o realitate mai cu seamă psihică şi morală, fiind mai degrabă un experiment interior, cu propriul suflet, <i '.coală interioară a autoexaminării, a autocunoaşterii, ca *factum brutum* il realităţii exterioare. (Aceasta este situaţia în cazul crimei efective a lui Raskolnikov, situaţie pusă în evidenţă prin compararea psihologiei, moralei şi modului de acţiune ale acestuia cu cele ale prototipului înrudit, K.istignac al lui Balzac.) Structura cămării de lucru a eroului lui Mann generează deci, în mod necesar şi organic, o anumită înrudire cu Dostoievski în privinţa modului de reprezentare, înrudire care merge pînă la -ipariţia episodic concretă a diavolului.

Sub raport spiritual şi artistic, această înrudire nu poate fi însă decît pur exterioară, neesenţială. De o influenţă nici nu poate fi vorba. Convergenţa este determinată doar de tendinţele înrudite ale epocilor respective. Dar şi aici mai importante sînt deosebirile decît apropierile întîmplătoare. La Dostoievski, problema e pusă în termeni de psihologie şi de morală. De aceea raportul dintre Iva'n Karamazov şi diavol este — în ciuda complicatei pendulări între realitate şi viziune — foartesimplu: ,,Tu eşti însăşi întruparea

mea, de fapt numai a unei părţi din mine... din gîndurile şi sentimentele mele, desiguracelor care sînt mai dezgustătoare, mai neroade..,,Sus" şi „Jos", cer şi iad sînt în lumea pe care vrea să o înfăţişeze Dostoievski net despărţite. Reprezentarea reală a lumii lui indică totuşi, în orice caz, o complicare dialectică care depăşeşte cu mult dualismul, relativ simplu, morală-metafizică. Raportul dintre Ivan Karamazov şi diavolul său este dominat de acest dualism: Diavolul este întruparea infernului psihologic şi moral al eroului.

Fireşte, lucrul acesta este valabil şi pentru Adrian Leverkuhn — căci altminteri cum ar putea fi el un diavol, propriul său diavol? Totuşi, infernul din lumea imperialistă a acestui Faust are cu totul altă semnificaţie decît tragedia complicată a lui Karamazov. înainte de toate —şi pentru a începe cu momentul, poate, cel mai important — diavolul este doar principiul eliberării energiilor sufleteşti existente. „Unde nu este nimic nu are nici diavolul drepturi... Noi nu creăm nimic nou — asta e treaba altora. Noi desfacem doar legăturile şi punem în libertate. Noi trimitem la dracul înţepenirea şi sfiala, castele scrupule şi îndoielile. Doar cu puţină hiperemie excitantă noi risipim şi nimicim uzura, cea mică şi cea mare, uzura privată şi cea a timpului." De aceea, diavolul acestui univers faustic este „adevăratul stăpîn al entuziasmului"; şi anume al entuziasmului bolii, al inumanului şi al antiumanului.

Diavolul lui Mann ştie foarte precis că observaţiile sale au adresă istorică, că se referă la situaţia culturală a prezentului. El descrie existenţa omenească a artistului în termeni ce amintesc de mărturisirile lui Tonio Kroger: „Artistul e frate cu răufăcătorul şi cu nebunul... Ce este morbid şi ce sănătos! Fără morbiditate, viaţa nu ar fi scos-o la capăt niciodată." în acelaşi sens el îi spune lui Adrian: „O explicare integrală a vieţii şi a raporturilor tale cu oamenii stă în firea lucrurilor. Ba mai mult, stă în propria-ţi natură..." Şi aici însă, de bună seamă, diferenţele sînt hotă- rîtoare. Tonio Kroger şi Gustav von Aschenbach descifrează în destinul lor ca oameni nu ceva general-uman, supraistoric. Diavolul noului Faust o ştie mai bine; el îşi bate joc de Adrian sprijinindu-se anume pe Goethe: „Asta este, tu nu te gîndeşti la scurgerea timpului, nu gîndeşti istoric cînd te plîngi că unul sau altul le-au putut trăi total, tu:uriile şi durerile infinite, fără ca în cele din urmă să nu i se prezinte clepsidra, nota de plată. Ceea ce unii au putut, eventual, să aibă fără noi în epoca clasică, astăzi numai noisîntemîn măsură să le-o oferim." Şi merge cu batjocura mai departe, nu numai prin aceea că subliniază nondemonicul ia Goethe, ci şi prin faptul că indică modernitatea specifică a darurilor diavolului: „Şi noi oferim ceea ce este mai bun, abia noi oferim ceea ce e drept şi adevărat. — Noi nu mai procurăm ca experienţă clasicul, dragul meu, ci arhaicul, primitivul, ceea ce n-a mai fost de mult încercat. Cine mai ştie azi, cine mai ştia chiar în timpurile clasice ce e inspiraţia, ce e autentica, vechea exaltare primordială, exaltarea absolut liberă de orice critică, de orice reflecţie paralizantă, liberă de controlul mortal al raţiunii,transa sacră?" El

respinge batjocoritor ideea că diavolul ar putea fi protectorul criticii. Dimpotrivă, diavolul este patronul intuiţiei iraţionale nelimitate. Pe de altă parte, completînd această contradicţie, Tonio Kroger şi Aschenbach au imaginat şi realizat împlinirea operei, au suferit pentru ea, i-au sacrificat viaţa, existenţa lor umană. Oricît de frămîntată de probleme le va fi fost viaţa, desăvîrşirea operei nu a fost pentru ei niciodată problematică. Cu totul altfel stau însă lucrurile pentru Adrian Leverkuhn şi pentru diavolul său care gîndeşte istorico-filozofic şi ştie exact ce este specific contemporan în situaţia de astăzi. El afirmă despre arta modernă: „Producţia nu ameninţă oare săse stingă? Ceea ce merită să fie luat în serios din lucrurile ce se aştern pe hîrtie, trădează truda şi neplăcerea." Ajuns aici, diavolul respinge ca superficiale cauzele exterioare, „sociologice", ale acestei stări de lucruri. El este de părere că adevăratele cauze sînt mai profunde: „Compunerea a devenit un lucru prea dificil în sine, dezesperant de dificil. Cînd opera nu se mai împacă cu autenticitatea, cum să mai lucrezi?" Şi îşi urmează astfel firul ideii: „Ceea ce nu neg este o anume satisfacţie pe care mi-o dă situaţia «operei» în sens l'cneral. în ansamblu, sînt împotriva operelor. Cum aş putea să nu simt oarecare plăcere în faţa carenţei de care este marcată ideea operei muzicale...! Mişcarea istorică a materialului muzical s-a întors împotriva operei încheiate,.. Subsumţia expresiei în generalitate, conciliatoare, este principiul cel mai intim al aparenţei muzicale. Ea şi-a trăittraiul. Pretenţia de a concepe generalul ca indus armonios în particular se dezminte de la sine. S-a isprăvit cu convenţiile valabile aprioric şi obligatorii care au făcut cu putinţă libertatea jocului." Şi, în aceeaşi ordine de idei, numeşte tendinţele parodistice ale lui Adrian tulbure „nihilism aristocratic". Se vede deci lămurit că tocmai acel unic lucru care rămăsese stabil, în echilibru, în problematica lui Tonio Kroger şi a lui Aschenbach, trece aici în chiar centrul controversei.

Astfel, diavolul este potenţarea întregii fiinţe interioare a lui Adrian Leverkuhn, nu numai a laturii sale negative, ca în cazul lui Ivan Karamazov. Căci infernul perioadei imperialismului dezvoltat invadează totalitatea vieţii interioare a artistului modern. Evident, Leverkuhn se sperie de masca respingătoare sub care îi apare diavolul, se îngrozeşte ca şi Ivan Karamazov. Dar în spatele acestui fapt se ascunde cu totul altceva. Diavolul este aici concentrarea caricaturizată a autodistrugerii imperialiste, a descompunerii omului şi a operei, a autoanulării artei tocmai în cadrul unei vieţi care i se devotează exclusiv, care de dragul art£i se distruge pe sine, îşi distruge propria omenie pentru a realizaîn opera încheiată o autoanulare a artei, respectiv a operei de artă.

De aceea diavolul poate spune pe bună dreptate despre iad; ,,El este, de fapt, numai o continuare a existenţei extravagante, singura care convine unui spirit orgolios. Orgoliul tău nu te va lăsa probabil să-ţi schimbi existenţa actuală pe una încropită." Iadul acestui Faust are aderenţe tot atît de puţine la transcendental, şi tot atît de numeroase la lumea omului

contemporan (burghez), ca şi cel figurat în operele criticilor mai vechi ai autodescompunerii burgheziei contemporane, în operele unui Dostoievski, Strindberg sau Shaw. Numai că la Thomas Mann infernul se concentrează mult mai precis decît la înaintaşii săi pe ceea ce este elevat, Superior, pe ceea ce este — aparent — atemporal, adică — aparent— violent antitemporal, antiburghez. Ar fi vorbărie inutilă să căutăm un model viu pentru Faustus al lui Mann. Iar dacă totuşi ceva în fizionomia eroului pare cunoscut, este pentru că ea aminteşte de figura ascetică, retrasă, însetată de viaţă, mizantropică, tiraViic dură a lui Nietzsche. (Şi în destinul lui Adrian Leverkuhn unele detalii nu sînt întîmplătoare.) Mai important este însă faptul că figura lui Leverkuhn are mult din chintesenţa decadent prefascistă a gîndirii lui Nietzsche. Cu mulţi ani în urmă, Ştefan George a scris o poezie despre tragedia lui Nietzsche, aşa cum o înţelesese el. Rezolvarea, în spiritul lui George, sună astfel: ,,Să cînte ar fi trebuit acest suflet proaspăt..." George ocoleşte, aşadar, înţelegerea adevăratei tragedii a lui Nietzsche. Fără să ştie însă, el pregătise cu aceste versuri un motto pentru romanul lui Thomas Mann. Căci Mann în *Doctor Faustus* arată tocmai cum ar fi arătat cîntul lui Nietzsche, care i-ar fi fost conţinutul şi forma, patosul şi totodată parodia în lumea de astăzi. Spirit mai ascuţit critic, devotat cu adevărat umanismului, Thomas Mann înfăţişează tocmai această tragedie în dezvoltarea concretă a unui astfel de cînt.

Diavolul lui Thomas Mann este un critic istorico-filozofic al întregii culturi burgheze a epocii imperialismului. Şi în acest punct există o legătură adîncă, de substanţă, între Leverkuhn şi diavolul său. Căci şi Leverkuhn este, la nivelul gîndirii şi operei sale, un critic, de ordinul filozofiei istoriei, al epocii sale. Nu este întîmplător că după ultima eşuare a încercării, a celei mai pure şi sfioase încercări de a se apropia puţin deviaţâ, după moartea năprasnică a micului său nepot, Leverkuhn are cu prietenul său următoarea discuţie: Am găsit, spuse el. *Nu trebuie să fie!* —Ce anume, Adrian, ce nu trebuie să fie ? — Ceea ce este bun şi nobil, îmi răspunse el, ceea ce se numeşte uman, deşi e bun şi nobil. Ceea ce'i-a făcut pe oameni să lupte, ceea ce i-a făcut să ia cu asalt bastioane, ceea ce au anunţat exultînd marii iniţiaţi, asta nu trebuie să mai fie! Vor fi luate îndărăt. Eu le voi lua îndărăt. — Nu te înţeleg prea bine, dragul meu. Ce anume vrei să iei îndărăt? —*Simfonia a noua,* îmi răspunse el."

Acest moment de răscruce luminează punctul hotărîtor. După părerea lui Adrian, exprimată mult mai înainte, victoria culturală şi spirituală a muzicii noi stă tocmai în aceasta: ,,Ea a emancipat muzica din sfera specializării provinciale şi a lăutăriei de oraş şi a pus-o în contact cu lumea cea mare a spiritului, cu mişcarea generală artistic-intelectuală a epocii... De la ultima perioadă a creaţiei lui Beethoven, de la polifonia ei pornesc toate..." De aceea este deosebit de important ceea ce scrie prietenul şi biograful lui Leverkuhn

despre ultima operă a acestuia, *Simfonia Faust:* ,,Nu încape nici o îndoială că a fost concepută ca replică, în sensul cel mai trist al cuvîntului, la *Simfonia a noua* a lui Beethoven." Şi deoarece *Simfonia Faust* reprezintă punctul culminant, spiritual şi creator, al producţiei lui Leverkuhn, este deosebit de important f.iptul că tocmai aici tot ceea ce e bun şi nobil în dezvoltarea omenirii este, cu profundă luciditate şi la un înalt nivel artistic, luat înapoi. Această ultimă operă a lui Leverkuhn este aşadar un triumf al diavolului.

Dar nu se poate vedea în aceasta ultimul cuvînt al operei şi nici măcar al lui Adrian Leverkuhn. în ultimul şi tragicul act de autocunoaştere şi autocritică la care se supune, cu puţin înaintea întunecării sale spirituale, el îl judecă pe diavol, îşi judecă propria autoflagelare productivă provocată de diavol, propriul nihilism aristocratic: ,,Da, da, dragi prieteni. Că arta s-a împotmolit şi a devenit prea trudnică şi că singură se batjocoreşte, că totul a devenit o cazna şi sărmana creatură a Domnului nu mai ştie încotro s-o apuce, este desigur vina acestor vremuri. Iar dacă cineva îl cheamă pe diavol să-i fie oaspete spre a-i da ajutorul să iasă din împotmolire, acela îşi zălogeşte sufletul şi îşi ia pe umeri păcatul vremii, căzînd sub blestem. Căci zis este: «Fiţi cumpătaţi şi vegheaţi!» Dar asta nu este dat orişicui, şi omul, în loc să se îngrijească cu înţelepciune de ceea ce trebuie pe pămînt, pentru ca săfie mai bine, şi cu mintea trează să facă totul ca printre oameni să se înfiripe acea rînduială care pregăteşte din nou pămîntul şi împrejurarea potrivită pentru opera frumoasă, el dă bir cu fugiţii şi izbucneşte într-o beţie drăcească: atunci îşi pierde sufletuî şi sfîrşeşte în şanţ."

Deci şi aici, mai apăsat, cu mai puţină strălucire decît la Goethe, fără apoteoză şi în condiţiile unei înfiorătoare autodistrugeri, se deschide o perspectivă dincolo de diavol şi de demonic. Aici absenţa apoteozei nu este exterioară, pur formală. Ea exprimă dimpotrivă una din deosebirile fundamentale dintre Goethe şi Thomas Mann: eroul lui Goethe biruie activ principiul demonic prin operă, eroul lui Thomas Mann învinge prin aceea că îl recunoaşte critic şi îl demască atunci cînd îşi osîndeşte, tardiv şi pentru ultima oară, întreaga activitate.

III

Prin aceste ultime cuvinte ale lui Adrian Leverkuhn, tragedia sa de muzician devine nu numai tragedia muzicii, a artei, a culturii epoci imperialismului — această relaţie existînd, cum am arătat, încă de la început — , dar şi tragedia Germaniei şi chiar, în genere, tragedia oamenilor care trăiesc azi în forme de viaţă burgheze.

Această relaţie, această lărgire a simbolului, este dominată la sfîrşi- tul romanului de un proces de conştientizare, mai exact spus de auto- conştientizare. De fapt, luată în sine, ea nu numai că este de la bun început prezentă, dar

determină chiar întreaga formă epică a romanului. In final însă, din *Jn-sine* ea devine *pentru-sine,* punctul culminant ideal fiind totodată justificarea spiritual-artistică a întregii construcţii, a tuturor principiilor de compoziţie.

Această legătură este exprimată într-o formă artistică deosebit de originală care impune o cercetare ceva mai amănunţită, căci în acest principiu formativ se manifestă cu claritate apropierea superficială şi distanţa profundă, opoziţia chiar, dintre Thomas Mann şi stilul romanului modern. Este vorba în acest caz, evident, de problema reprezentării scurgerii timpului, problemă în legătură cu care diferite tendinţe înnoitoare au desfăşurat adevărate orgii. Oricît de categoric am respinge experimentele adesea fără substanţă, încercările de atelier pur artificioase, nu putem să nu recunoaştem că şi această tendinţă (chiarmodă) nu a fost numai o toană de literaţi, ci imaginea artistică — adesea strîmbă, manieristă, devenită joc — a raportului dintre individ, dintre cursul vieţii sale personale şi cadrul social, respectiv epoca istorică, cărora viaţa individuală în chestiune le este parte şi moment.

Este de la sine înţeles că această problemă s-a putut pune din punct de vedere artistic abia după ce istoricitatea faptelor oglindite epic a căpătat în literatură un caracter conştient, respectiv abia după înnoirea epocală a romanului modern prinWalter Scott (vezi pentru această schimbare de direcţie, cartea mea *Romanul istoric,* 1955). In orice caz, romanul îşi mai menţine şi după această dată — desigur, esenţial modificată — modalitatea narativă tradiţională. Căci schimbarea de direcţie inaugurată de Scott se referă numai la istoricitate; respectiv, el sensibilizează conştiinţa artistică la curgerea istorică a timpului. Viaţa individuală capătă tocmai în cuprinsul timpului istoric adevărul şi concreteţea sa supremă. Dar ca moment al istoriei, viaţa nu este încă problematizată. Una din consecinţele artistice care decurg din acest fapt este aceea că scriitorul epic poate trăi şi reprezenta unitatea inseparabilă dintre timpul individual şi timpul istoric. Devenirea şi dispariţia individuală rămîne — corespunzător cu esenţa realităţii — parte componentă, organică, a devenirii şi dispariţiei social-istorice. Abstracţie făcînd de aspectele stilistice diferite, determinate istoric şi individual, atît în *Război şi pace* cît şi în *Casa Buddenbrook* această modalitate de reprezentare mai este încă dominantă.

Caracterul problematic se iveşte abia acolo unde experienţa absurdităţii interioare a unei existenţe individuale devine problema centrală .ı epicului; prin urmare, cu oarecare aproximaţie, începînd cu *Educaţia sentimentală.* Este limpede că dacă atît viaţa socială cît şi cea individuală ••înt privite în egală măsură ca absurde, dacă esenţa realităţii este identi- licată cu prăbuşirea inevitabilă, ruşinoasă, a celor mai înalte aspiraţii individuale, reprezentarea timpului trebuie să capete şi ea, în chip necesar, o nouă funcţiune. Timpul nu mai apare ca mediul de mişcare şi dezvoltare firesc, obiectiv, al individului, ci este deformat şi transformat într-o forţă exterioară, moartă şi ucigătoare; în scurgerea vremii se exprimă anume degradarea vieţii individuale. Timpul se autonomizează într-o maşinărie neînduplecată care aplatizează, nivelează şi distruge aspiraţiile individuale de

dezvoltare, originalitatea şi însăşi personalitatea umană. Iar dacă totuşi la unii din autorii moderni — a căror operă se sprijină pe o aceeaşi concepţie filozofică — se pot constata atitudini mai binevoitoare faţă de timp, aceasta este doar semn că disperarea, pesimismul şi iraţionalismul lor au căpătat, incidental, înfăţişarea unui joc frivol.

Abia din perspectiva acestei deformări a experienţei de viaţă, care nu întîmplător creşte anume pe pămîntul realităţii capitalismului tardiv şi, cu deosebire, al imperialismului, poate să apară şi să se conştientizeze despărţirea radicală dintre timpul individual (trăit) şi timpul obiectiv (fizic, istoric). Ideoiogiceşte, această deosebire va fi elaborată de filozofia modernă, de la Bergson şi Dilthey la Heidegger şi Sartre; deosebirile dintre concepţiile acestor filozofi despre timp nu ne interesează aici, cu atît mai puţin cu cît toate deosebirile rămîn în interiorul cadrului fixat de opoziţia timp obiectiv — timp subiectiv. Din punct de vedere literar, acest mod de a concepe timpul domină toate înnoirile formale în epoca perioadei imperialiste, şi în special în epoca următoare primului război mondial.

Nu este în nici un caz sarcina noastră de a enumera, analiza sau evalua aici variantele noii atitudini faţă de timp. Ceea cene intereseazăîn cazul de faţă sînt trăsăturile lor comune, dintre care cea mai importantă ne pare a fi tendinţa de distrugere a unităţii şi a caracterului procesual al totalităţii epice. Căci dacă se subliniază opoziţia dintre timpul trăit şi timpul real, dacă deosebirile de tempo dintre ele, care fac ca minutele să se dilate în veşnicii, iar anii să se condenseze în minute, devin principii de compoziţie destinate să „dovedească" moartea, inferioritatea, ba chiar şi inexistenţa timpului obiectiv, atunci întregulse pulverizează, în mod necesar, sub presiunea excesivă a momentelor. în cazuri extreme, jocul cu sfărîmăturile de experienţă ale timpului subiectiv, înfăţişat ca real, merge atît de departe, încît devine singurul fir care înşiră, prin false legături, bucăţile arbitrare şi eterogene ale contextului. Orice proporţie de oarecare însemnătate a realităţii obiective este în felul acesta anulată. Experienţa subiectivă hipertrofiată, care încă de la Flaubert eşuase în contact cu realitatea dură, creează aici prin „propria-i" putere „suverană" un „univers" corespunzător, ca „generat" de ea însăşi. Prin chiar acest triumf însă, experienţa subiectivă îşi dovedeşte neputinţa şi nimicnicia. Scriitorii de vocaţie mai autentică din epoca noastră sînt conştienţi de această situaţie. Dar, dominaţi de sentimentele şi de concepţiile de viaţă crescute pe pămîntul imperialismului, ei ajung să considere neputinţa şi neantul lumii „suveran" subiective, a acestui timp „real", ca singura atitudine pozitivă cu putinţă, ca un maximum de adevăr vital, de substanţă universală, „cosmic" posibilă. Astfel ei canonizează deformarea extrem-subiectivistăa realităţii şi văd în ea expresia adecvată a unei deformări universale care alcătuieşte, în ochii lor, baza întregii realităţi.

Unui scriitor trăind în perioada imperialistă îi este deosebit de dificil să se ferească de acţiunea exercitată de aceste influenţe, chiar şi atunci cînd îşi dă seama,

mai mult sau mai puţin lucid, că astfel de tendinţe tind să nimicească forma. Nu ne gîndim însă, în nici un caz, aici la aşa-numita ^irezistibil itate'' a mijloacelor literare de expresie, şi nici chiar la modă. Acestora, un scriitor autentic le poate ţine piept cu deplin succes. Este vorba mai degrabă de faptul că tendinţele amintite au crescut din viaţă, respectiv din substanţa reală de viaţă a scriitorului. Cel care vrea prin urmare să reflecte epoca noastră în specificitatea ei istorică nu poate trece pe lîngă ele fără să le bage în seamă. Fireşte, aici nu poate fi vorba, în fapt, de particularitatea obiectivă a epocii, de marca ei real-istorică, ci numai de reflexul deformat — apărut însă, în orice caz, sub imperiul unei necesităţi social-istorice — al fiinţei ei real-obiective. Aşadar nu este vorba de faptul că realitatea socială obiectivă a epocii noastre (sau chiar întreaga viaţă a omenirii, întreaga existenţă „cosmică") ar fi un haos inextricabil, labirint de deformări lipsit de ieşire, ci de faptul că această real itate apare multora ca o necesitate socială, în special intelectualităţii receptive sub unghi artistic şi filozofic, dar înstrăinate de forţele care activează obiectiv în cîmpul vieţii sociale.

Perioada imperialismului este, în sine, perioada războaielor şi a revoluţiilor mondiale. în aceste condiţii este clar că acele tendinţe obiective care pregătesc, sub raport economic şi cultural, pe plan intern şi extern, războaiele mondiale, urmăresc, în conformitate cu însăşi esenţa lor, să transforme lumea în teatrul unui cataclism sîngeros, să schilodească ceea ce este uman în individ, în cuprinsul claselor şi al naţiunilor. Iar forţa de care dispun este considerabilă. Două războaie mondiale, doisprezece ani de naţio- nal-socialism în Germania ş.a.m.d. au demonstrat-o fără umbră de echivoc. Dar, oricît de mare ar fi această forţă — care de altfel se găseşte astăzi într-un stadiu de regrupare, de agresivitate şi expansiune, de dezvoltare şi concentrare-—, ea nu este totuşi, nu încape nici o îndoială, fatal invincibilă. Existenţa de peste treizeci de ani a Uniunii Sovietice, lupta frontului popular împotriva fascismului, victoria asupra Germaniei hitleriste în cel de al doilea război mondial, apariţia ţărilor de democraţie populară, rezistenţa crescîndă împotriva imperialismului, care se manifestă la aproape toate popoarele, atît din ,, metropole" cît şi din colonii, fu mizează în acest sens o dovadă limpede. în ciudatuturor trăsăturilor, haotic deformate, pe care epoca noastră le manifestă în mod nemijlocit, rămîne totuşi vizibilă mişcarea către un viitor în care indivizi şi popoare să aibă, în egală măsură, o viaţă raţională, ordonată şi culturaliceşte bogată.

Perspectiva viitorului este însă la îndemîna doar aceluia care ştie să vadă şi să recunoască forţa tendinţelor ce anunţă viitorul. Cel care rămîne prizonierul contradicţiilor filozofice irezolvabile ale secolului al XlX-lea, cel care face concesii pseudorezclvărilor reacţionare, produse continuu şi spontan de burghezia perioadei imperialiste, sau cel care se vinde lor, este destinat să vadă în lume un haos mutilat

şi mutilator de omenie. în acest fel este văzută lumea de către aşa-numita avangardă a intelectualităţii burgheze. Ciudată privelişte! Ideologia oficială a reacţiunii agresive a declarat sub Hitler, şi declară demagogic şi astăzi, război ;şa-zisei ,,barbarii ameninţătoare", îndemnînd la cruciadă împotrivă-i. Dar ,,ordinea" anunţată apare ca armonie şi ca crdir.e numai atunci cînd este reflectată de cea mai proastă marfă literară, artistică şi filozofică de serie, fabricată ca pe bandă rulantă. De îndată ce un artist se situează pe această poziţie sau pe o poziţie apropiată ori influenţată de ea şi încearcă să p Ier mu iască o operă autentic subiectivă, să exprime cinstit subiectiv imaginea pe care el oare despre lume, avem în faţă un haos mutilat şi mutilant, o lume concepută ca dualitate a timpului „mort", obiectiv, şi a timpului subiectiv, singurul adevărat şi viu.

Este în aceasta un element indispensabil oricărei compoziţii'careîşi trage substanţa din lumea turgheză a perioadei imperialiste, lipsa lui putînd compromite autenticitatea, caracterul ei cu adevărat cuprinzător. Marile genii
ale literaturii se deosebesc de scriitorii de talent — fie ei şi excepţionali — prin aceea că nu se tem de nimic, că ştiu întotdeauna cu precizie, în ciuda receptivităţii lor la impresii noi, să deosebească realitatea de simpla aparenţă, să distingă esenţa obiectivă a lumii de reflectarea deformată — oricît de inevitabilă i-ar fi apariţia — a acesteia.

De aceea problemaliterară modernăatimpului joacăîn opera lui Thomas Mann, în felu I în care este reprezentată, un cu totul alt rol decît în operele altor scriitori contemporani. Spre pildă, în *Muntele vrăjit.* într-adevăr, lumea de acolo „sus" (în sanatoriu) şi lumea de aici ,,jos“ (în realitatea obişnuită burgheză) au la bază experienţe temporale şi cronologii subiective foarte diferite. Nu numai personajele romanului, ci şi Thomas Mann însuşi se ocupă cu analiza lor pătrunzătoare. Dar el ştie, şi de aceea o simte şi cititorul, că în fiecare moment al acestei curgeri epice domoale muntele magic este numai pentru locuitorii săi —mai exact numai în planul imaginaţiei lor subiective — o realitate în sine, izolată, o lume autonomă existînd în coordonatele unui timp „deosebit”. în fapt, lucrurile stau invers. Thomas Mann arată că izolarea artificială — obiectivă, determinată medical — a acestei lumi este o simplă aparenţă, fie şi numai pentru faptul că toate determinările sociale ale oamenilor, care le condiţionează destinul ,,jos“ rămîn neschimbate. Şi dacă se poate totuşi vorbi de modificări ale acestor determinări, ele constau numai într-o reliefare mai puternică, în impunerea mai pregnantă a existenţei sociale de „jos". Oamenii au aici, în mod obiectiv, mai mult timp. De aceea problemele rămase în straturile inconştientului ajungsăsecristalizezeîn formule conştiente (Castor—Settembrini — Naphta). Din aceleaşi motive, şi aspectele stupide ale filistinismului lor se .manifestă mai limpede decît „jos" (vezi atmosfera mocirloasă din partea a doua a romanului). Problema temporală este deci, aici, un moment tot atît de puţin disociabil de existenţa obiectivă ca şi „jos", ca şi în romanele „normale". Thomas Mann face prin urmare din cuceririle tehnicii moderne de reprezentare un mijloc de caracterizarea personajelor. El concepe momentul subiectiv ca efectiv subiectiv, şi îl poate de aceea

integra organic în reprezentarea obiectiv-epică a lumii sale.

Acest lucru apare încă şi mai evident în romanul *Faustus.* Scriitorul foloseşte aici, cu extraordinar rafinament artistic, motivul timpului dublu. Pe de-o parte, în faţa noastră se desfăşoară cursul vieţii lui Adrian Leverkuhn începînd cu tinereţea, cu epoca premergătoare primului război mondial, şi terminînd cu moartea prin demenţă, în 1940. Pe de altă parte, prietenul din tinereţe şi biograful său, profesorul Serenus Zeitblom, ne lasă permanent să simţim, şi cu o intensitate crescîndă, epoca în care el scrie biografia răposatului său camarad şi maestru. Epoca fascismului, pe care Adrian Leverkuhn nu o mai trăise lucid, acelui deal doilea război imperialist cu victoriile rapide de la început şi cu retragerile îngrozitoare care le-au urmat, înconjoară astfel — în formă de cor, s-ar putea zice — tragedia protagonistului. Romanul are deci două cronologii, două timpuri care se împletesc neîntrerupt şi se luminează reciproc.

Această ultimă observaţie marchează vizibil ceea ce deosebeşte, şi în acest caz, pe Thomas Mann de contemporanii săi avangardişti. Faptul că cele două planuri temporale, cel al întîmplărilor biografice şi cel al genezei biografiei, se luminează reciproc, este posibil numai pentru că ele, deşi apar subiectiv despărţite, sînt totuşi timpuri obiective şi, ca atare, alcătuiesc atît în realitate cît şi în operă o unitate temporală. Despărţirea lor subiectivă prin nararea nu numai a biografiei, ci şi a genezei ei literare, este destinată figurării acelor momente obiective ale întregului care nu puteau fi înfăţişate decît prin comentariu abstract şi care într-o biografie povestită la modul simplu, obişnuit, nu arfi pututfi reprezentate. Prin urmare, apropierea aparentă a lui Thomas Mann de „pluritemporalitatea" modernă nu este, în fapt, decît o punere în valoare mai intensă — dar pe căi ocolite — a unităţii ,,tradiţional" realiste a noţiunii de timp social-istoric.

IV

Care este însă conţinutul spiritual-artistic al acestei unităţi? Fără nici o îndoială, raportul dintre creaţia lui Adrian Leverkuhn şi tragedia poporului german în epoca imperialismului.

Acest raport este mediat, din punct de vedere artistic, de figura lui Serenus Zeitblom, biograful eroului. Căci eroul însuşi, Adrian Leverkuhn, este o personalitate mult prea categoricînchisăîn sine pentru a-şi fi ilustrat singur propriile sale raporturi cu prezentul. El se opune cu atîta hotărîre epociiîn care trăieşte, subliniază cu o asemenea vehemenţă latura exclusiv-artisticăatît a problematicii sale cît şi a rezolvării ei, încît simpla nararea biografiei lui, fie ea şi desăvîrşită, fără reliefarea corespunzătoare a personalităţii biografului ar fi lipsităde putinţa dea include în universul eroului Jumeadin afară". Ca atare, biografiaarfi imperfectă, incompletă, fragmentară,

asocială. Marea artă a lui Thomas Mann constă tocmai în aceea că, tre- cînd pe primul plan personalitatea biografului, face ca raporturile eroului cu timpul şi cu lumea înconjurătoare, cuprinse — în sens obiectiv — în creaţia lui Adrian Leverkuhn, căreia ele îi alcătuiesc conţinutul hotărîtor şi îi determină în ultimă instanţă problemele formale, să devină momentele esenţiale ale reprezentării epice.

Luminîndu-se reciproc, cele două timpuri arată prin urmare că Adrian Leverkuhn, chiar atunci cînd îşi închipuie cu trufie că nu are în nici un fel de-a face cu lumea înconjurătoare, merge totuşi — inconştient —în pas cu epoca, este determinat de substanţa vremii sale. Aceste raporturi sînt puse în evidenţă nu atît de analiza şi de relatările lui Serenus Zeitblom, cît de propria existenţă a acestuia.

Acest personaj aminteşte, într-o măsură cu mult mai mare decît prietenul său, noul Faust, prizonier în ,,lumea mică" a cămării lui de lucru, de atmosfera lui Raabe. Chiar numele său — Serenus — trimite laatmosfera lui Raabe. Sfiosul specialist în filologie clasică, înzestrat cu un spirit de pătrundere remarcabil, cu o cuprinzătoare cultură, pătruns de un umanism adînc (dar profund demodat) şi, în orele l ibere, modest virtuos pe a sa heptacordă viola d'amore, care este Serenus Zeitblom, se situează mai aproape de lumea lui Raabe decît oricare altă figură din galeria personajelor lui Thomas Mann. La aceasta se adaugă şi raporturile sale cu epoca, pe care le vom supune mai jos unei analize amănunţite. Deocamdată ne mulţumim să remarcăm, anticipînd, că Serenus Zeitblom, în ciuda izolării exterioare în care trăieşte, se situează pe o poziţie critică demnă a fi remarcată, deşi dă, în acelaşi timp, dovadă de totală slăbiciune (şi în sens spiritual) în faţa curentelor contemporane, precursoare ale fascismului. El aminteşte în cea mai largă măsură de atitudinea de critică interioară, însoţită însă de incapacitatea de a opune rezistenţă, care caracterizează personajele lui Raabe, situate de scriitor atît în faza pregătirii cît şi în cursul epocii lui Bismarck. Pe de-o parte, în figura lui Zeitblom, Thomas Mann subliniază tragedia modernă general-umană în aspectul ei provincial-demodat, conferindu-i totodată acesteia, cu mijloacele pur literare ale unei proze de atmosferă — în sensul şi bun şi rău al cuvîntului — , oamprentă caracteristic germană, specific vechi-germană. Este drept că fascismul şi fermele sale concrete de manifestare tipic neogermane, imperialiste, joacă un rol important în roman prin însăşi aceea că îi determină conţinutul spiritual-moral. Dar aria de viaţă nemijlocit artistică pe care romanul o oferă vizibil rămîne totuşi vechea Germanie, carefieconcreşteîn cuprinsul noii reacţiuni,fie se dovedeşte nevolnică în faţa agresiunii dezlănţuite de aceasta. Pe de altă parte, scriitorul are posibilitatea săînfăţişeze liber, în condiţiile acestei atmosfere, spiri

tualitatea supremă a Germaniei imperialiste şi să o pună cu limpezime în evidenţă tocmai prin dubla mişcare amintită: concreştere şi slăbiciune.

Serenus Zeitblom este o,,figură mediocră". Funcţia sa epică rezidă anume în explicarea acestei slăbiciuni a rezistenţei celor mai buni — fie şi din punctul de vedere al structurii morale, al culturii sau al intereselor — dintre intelectualii burghezi germani. Serenus Zeitblom este un umanist de modă veche. Din aversiune morală, el respinge orice fel de apel modern la „infernul" sufletesc. De aceea, relaţiile existente între el şi muzica prietenului său aliază admiraţie entuziastă şi neîncredere profundă, continuă. Acest din urmă sentiment nu îl părăseşte nici în cursul interesantelor discuţii care, mai cu seamă în perioada dintre cele două războaie mondiale, pregătesc în glumă, în mod iresponsabil, la un „înalt nivel de spiritualitate", ideologia fascismului. Acest sentiment defineşte mai apoi şi atitudinea sa faţă de regimul hitlerist.

Thomas Mann alege, pentru a ilustra vechea Germanie, o „figură mediocră" tipică; în nici un caz însă nu un filistin intelectual de duzină. Figura iui Serenus, reclamîndu-se în cea mai mare parte, în natura sa exterioară —, şi la modul comic - de Raabe, îmbină în sine-la fel de comic-nai- vitatea caraghios-leală în faţa oricărei manifestări oficiale, adaptabilitatea limbajului şi chiar a gîndirii la orice măsură luată de stat, cu critica relativ largă şi perti nentă a contradicţii lor social-filozofice care au dominat destinul Germaniei în aceste decenii. Este caracteristic, spre pildă, modul cum înregistrează Zeitblom o nouă etapă, pretins reuşită, a războiului submarin dus de Hitler: „Datorăm acest succes unui nou tip de submarin cu calităţi fabuloase pe care tehnica germană a reuşit să-i pună la punct, şi nu pot să-mi reprim o anume satisfacţie în faţa spiritului nostru de inventivitate, mereu viu, faţă de iscusinţa naţională care, rezistînd tuturor loviturilor, mai stă încă în întregime la dispoziţia regimului care ne-a condus la acest război şi ne-a pus efectiv la picioare întreg continentul, înlocuind visul intelectualilor despre o Germanie europeană cu realitatea vie, deşi întrucîtva neliniştitoare, fragilă, şi— după cît se pare — insuportabilă lumii, a unei Europe germane". Şi, în ceea ce îl priveşte pe Serenus, se pot găsi multe pasaje de acest fel.

Pe de altă parte însă, Zeitblom arată o înţelegere a legilor generale de mişcare ale dezvoltării sociale care depăşeştecu mult nivelul mediu de pătrundere al intelectualităţii germane. Şi acest lucru încă din 1914, în legătură c-u aprecierea situaţiei germane, cu evoluţia transformatoare a Germaniei în cursul primului război mondial imperialist. El participă la iluziile senti mentale din zilele lui august 1914şi împărtăşeşte nostalgia răzbini către „formele de odinioarăale vieţii colective. Adaugă însă, incidental: ,,Din punct de vedere moral, mijlocul prin care un popor răzbate către o formă superioară a vieţii sale colective nu ar trebui să fie —în cazul în care urmează ocale sîngeroasă — războiul în afară, ci războiul civil".

Şi mai categoric se exprimă această concepţie în indignarea sa faţă de

atitudinea lui Hitler şi Mussolini, care cu ocazia întîlnirii lor la Florenţa, se pretind a fi protectorii culturii ameninţate de bolşevism. Deşi simte ,,spaimă firească în faţa revoluţiei radicale şi a dictaturii clasei de jos", adaugă: „dupăcîte ştiu, tolşevismul n-a distrus niciodată opere de artă. Asta ar fi fost de pus mai degrabă pe seama celor care aveau pretenţia de a ne a păra de el". Printrediversealte observaţii se găseşte şi o foarte interesantă mărturisire care depăşeşte considerabil nivelul mediu: „Mi-am revizuit decurînd noţiuniledespreregimulgloatei; domnia clasei de jos, mie, burghez german, îmi apare în comparaţia, devenită acum posibilă, cu domnia *lepădăturilor,* o stare ideală".

Aceste contradicţii pun bine în lumină haosul în gîndire care dospeşte ascuns, fără o direcţie precisă, în spatele modului de exprimare deliberat-moderat şi cultivat-umanist al lui Serenus Zeitblom. El îşi dă seama încă din 1918 că epoca umanismului burghez s-a încheiat şi că există o legătură strînsăîntreaceastăcrizăşifascism. „Este adevărat, anumite pături ale democraţiei burghezeau părutşi parşi astăzicoapte pentru ceea ce am numit domnia *lepădăturilor,* gata fiind oricînd să încheie alianţă cu aceasta spre a-şi putea conserva privilegiile". Dar aceste păreri rămînfără urmări decisive pentru Zeitblom, chiar şi în cadrul propriului comportament intelectual.

Rezervatul său prieten Adrian nutreşte, în astfel de situaţii, mai puţine iluzii. încă din 1914 el făcea următoarea observaţie în legătură cu amintita nostalgie de a „răzbate": „Dacă înţeleg eu bine, n-ar ajuta la mare lucru... căci, cel puţin deocamdată, acest eveniment brutal abia va desăvîrşi izolarea noastră, oricît v-aţi aventura voi, militarii, prin europenie". Tot astfel se exprimă şi într-o discuţie, foarte interesantă, angajată cu Zeitblom în legătură cu dialectica libertăţii. în acord cu întreaga sa aspiraţie artistică, Adrian Leverkuhn vorbeşte aici despre sterilitatea pe care o aduc în mod necesar libertatea, „convenţiile distruse". (Am mai citat şi în cele de mai sus diverse observaţii ale lui Leverkuhnîn legătură cu arta.) El răspunde obiecţiilor lui Serenus exprimîndu-şi părereaîn problema dialecticii interne a libertăţii: „Dar libertatea este un alttermen pentru subiectivitate,şi într-o zi ea n-o să se mai rabde pe sine, o să deznădăjduiască de a nu putea fi

prin sine însăşi creatoare şi o să caute sprijin şi certitudini în obiectivitate. Libertatea înclină întotdeauna către o răsturnare dialectică. Apoi ea se recunoaşte pe sine în constrîngere, şi se realizează subordonîndu-se legii, regulei, forţei, sistemului, se realizează întru acestea, cu alte cuvinte,nu încetează de afi libertate". Serenus respinge această răsturnare dialectică: „Dar în realitate — afirmă el — ea nu mai este atunci libertate, după cum nici dictatura născută din revoluţie nu mai este libertate." „Eşti sigur de asta?" îl respinge, sec, Adrian, pentru ca apoi, continuînd discuţia, să abandoneze politica trecînd la analiza unor probleme de ordin pur muzical.

Aflăm aşadar foarte puţin despre poziţia lui Adrian Leverkuhn faţă de propria sa contemporaneitate. Şi încă mai puţin despre influenţa acestor idei — rulate fulgerător—privind propriul său comportament; nici evoluţia producţiei sale artistice nu este deosebit de concludentă în acest sens. Izolarea lui Adrian în sine, înstrăinarea sa faţă de problemele societăţii, nonvoinţa deliberată în a lua cunoştinţă de realitatea înconjurătoare, ţin de trăsăturile sale de caracter cele mai profunde. Cu atît mai semnificativ apare, în consecinţă, faptul că Thomas Mann, cu marea economie de mijloace caracteristică artei sale, ridică ici şi colo, puţin, văiul. Căci, aşa cum am arătat şi cum voi mai arăta în cele ce urmează, atitudinea interioară a lui Adrian Leverkuhn faţă de realitatea social-istorică a epocii joacă un rol hotărîtor în sfîrşitul său tragic.

Pentru a avea o perspectivă exactă asupra lucrurilor ne vom reîntoarce acum la Serenus. Spuneam că specificul raporturilor lui cu lumea stă anume în slăbiciunea rezistenţei sale în faţa ofensivei ideologiei reacţionare care, lansată încă înainte de 1914, a cunoscut o „intensificare" filozofică între 1918 şi 1933, atingînd apoi punctul culminant, universal, oribil şi grobian, în naţional-socialism. Slăbiciunea rezistenţei profesorului Zeitblom este tipică tocmai pentru motivul că el nu este un om de duzină. Am arătat mai înainte că judecăţile sale depăşesc nivelul mediu; caracterul său moral deosebit se vede din aceea că la venirea lui Hitler la putere el se retrage pentru a nu fi obligat să colaboreze la „opera de educare" desfăşurată de propaganda lui Goebbels; chiar şi înstrăinarea de propriii săi fii deveniţi nazişti confirmă intransigenţa poziţiei sale faţă de regimul lui Hitler.

Poate fi vorba în acest caz de slăbiciune? Da, şi s-ar putea spune că tocmai din acest motiv, Thomas Mann îl poartă pe Adrian Leverkuhn, izolat în singurătatea-i interioară, prin diferite medii intelectuale, înce- pînd cu studenţii teologi din Halle şi terminînd cu cercurile avangardiste din perioada muncheneză. Ce observăm în aceste medii? Pretutindeni re- fl exele spirituale şi sentimentaleale uneicrizeademocraţiei burgheze, izvo- rîte din marile revoluţii ale secolelor al XVII-leaşi al XVIII-leaşi adîncite pe plan filozofic în faza denumită de Serenus „sfîrşitul umanismului burghez".

Nu cade în sarcina noastră enumerarea şi evaluarea, aici, a acestor concepţii. Va fi suficient dacă vom arăta că Thomas Mann evocă în discuţiile

amintite — cu aceeaşi măiestrie cu care ne face să retrăim toate tendinţele fundamentale ale muzicii moderne — principalele motive ale ideologiei prefasciste germane. Şi în acest context este important să atragem atenţia asupra atmosferei spiritual-morale a acestor discuţii. Simpozionul studenţilor mai respiră încă o convingere subiectivă care, deşi confuză, e sincer idealistă. Coţinutul lui anunţă toate problemele viitoarei ideologii reacţionare: respingerea plină de orgoliu a rezolvărilor economice ale problemelor sociale, pe motivul că acestea ar fi superficiale, că ar afecta doar suprafaţa existenţei umane; respingerea la fel de orgolioasă a tuturor întrebărilor şi răspunsurilor raţionale şi acceptarea de la bun început a „iraţionalului" ca o entitate mai înaltă şi mai esenţială decît aceea care este accesibilă raţiunii şi inteligenţei; şi, maieu seamă, tendinţa de a fetişiza iraţional şi de a diviniza ideea de naţional, tendinţă la care se adaugă şovinismul agresiv — pe atunci multiplu inconştient — în forma „pur spirituală" a superiorităţii apriorice a fiinţei naţionale germane şi faţă de Răsărit şi faţă de Apus, în forma credinţei „pur spirituale" în misiunea universal mîntuitoare a germanismului.

Adrian Leverkuhn se răfuieşte într-o oarecare măsură cu această iideologie. Serenus Zeitblom însă, care este, fireşte, întru totul străin de aceste răfuieli, şi al cărui umanism încă nezdruncinat se arată acestora profund ostil, se mulţumeşte să rămînă doar un ascultător plin de interes. Acelaşi lucru se repetă şi în cercurile de avangardă, după prima prăbuşire a Germaniei imperialiste. Tendinţele reacţionare se înfăţişează de astă dată într-o formă cu mult mai conştientă. Şi atmosfera generală este alta. Acum domină, aproape în glumă, un snobism estetico-moral iresponsabil care simpatizează cu toate tendinţele moderne, pseudo-avangardisteşi reacţionare. Zeitblom este, pe bună dreptate, cu totul neîncrezător faţă de mediul avangardist şi faţă de atmosfera spirituală pe care acesta o cultivă. El este de altfel conştient, în forul său interior, de motivele ■care îi determină neîncrederea. într-un rînd, cînd se vorbeşte cu dispreţ despre democraţie şi raţionalism ca despre o moştenire a secolului al XlX-lea şi se exaltă violenţa şi dictatura, iar în asistenţă domneşte o atmosferă de aprobare entuziastă, Zeitblom îşi descrie astfel simţămintele: „Evident, se putea spune astfel, numai că din moment ce era totuşi vorba de o creştere a barbariei, toate acestea s-ar fi putut, după mine, formula cu ceva mai multă îngrijorare, cu mai multă înfiorare şi fără acea satisfacţie sfenină de la care se putea, în cel mai bun caz, spera că se va adresa numai cunoaşterii lucrurilor, nu şi lucrurilor în sine." El defineşte corect tendinţa fundamentală a acestui mediu ca „rebarbarizare intenţionată". Zeitblom simte — şi lucrul acesta este deosebit de important —, cu prilejul primirii unei scrisori trimise în acea epocă de Adrian, „vecinătatea dintre estetism şi barbarie", resimte „estetismul ca premergător al barbariei" şi încearcă acest sentiment ca pe ceva „trăit... în propriul suflet". Cu toate acestea, Serenus Zeitblom continuă să rămînă, în cursul tuturor acestor discuţii, un ascultător interesat, de cele mai' multe ori tăcut. Doar rareori, atunci cînd se face muzică, îşi aduce şi el contribuţia cîntînd la a sa viola d'amore din vechi şi uitaţi compozitori. Cu

ocazia analizei pe care o prezintă un filozof avangardist, Brei- sacher, de altfel cu desăvîrşire antipatizat de el, Serenus face observaţia că s-ar putea aduce foarte multe obiecţii împotrivă-i, împotriva amestecului pe care îl oferă de avangardism şi reacţionarism. „Dar omul cu sensibilitate mai delicată nu suportă să contrazică. Nu suportă sădărîmecu contraargumente logice sau istorice o orînduire de idei elaborată, şi chiar în ceea ce este antispiritual el mai cinsteşte şi cruţă spiritualul." O singură dată el va încerca totuşi să contrazică, luînd apărarea dreptului la cercetarea şi exprimarea adevărului. Dar observaţiile sale nu găsesc ecou. Şi el adaugă, autocritic, că idealismul său „cunoscut pînă la saţiu... contrazice numai spiritul nou". într-adevăr, Zeitblom îşi dă totuşi seama mai tîrziu de greşeala adînc ascunsă în spatele acestor atitudini: „A fost o eroare a civilizaţiei noastre, această cruţare şi acest respect practicate- cu prea multă generozitate — atunci cînd de cealaltă parte se proceda cu impertinenţă goală şi hotărîtă intoleranţă."

Apare astfel în personalitatea lui Serenus acea contradicţie intelec- tual-morală care se va manifestaîn modul cel mai vehement în atitudinea sa faţă de hitlerism. Acest conflict interior el îl exprimă deschisîn momentul cînd vine vorba de prăbuşirea Germaniei: „Nu, departe de mine să
o fi dorit, şi totuşi a trebuit s-o doresc — şi ştiu că am şi dorit-o, că o doresc astăzi şi că o voi saluta... Această uriaşă exaltare, pe care noi, mereu lacomi de exaltare, am băut-o, dedîndu-ne în aceşti ani de înşelătoare supravitalitate unui exces de infamie — ea trebuie plătită." Dar
contradicţia evocată înseamnă mai mult decît un dezechilibru sufletesc, Căci ea cuprinde atît legătura interioară a lui Zeitblom cu acele ,,comun i- tăţi populare'[1] a căror direcţie fundamentală o ura şi o dispreţuia, legătura interioară cu tendinţele ideologice despre care am arătat cegîndea şi ce simţea, cît şi chiar solidaritatea lui spirituală cu ele. Această legătură este, în ciuda criticii îndreptăţite, în ciuda rezervei sale spirituale, baza umană şi morală a slabei rezistenţe ideologice pe care cei mai buni intelectuali germani au opus-o procesului de fascizare a universului raţional şi afectiv.

Dar de unde vine această slăbiciune? De unde această neputinţă a celor mai bune minţi, a celor mai cinstite şi morale convingeri şi sentimente? Credem că putinţa de a rezista presupune cu necesitate două momente, strîns legate între ele, ale existenţei şi gîndirii sociaie. Mai întîi, un punct arhimedic din perspectiva căruia curentul fascizării să poată fi privit din afară. Un punct arhimedic din perspectiva căruia să se poată *acţiona* ori de cîte ori se simte nevoia. Astfel, posibilitatea obiec- tivă de a acţiona transformă apoi pînăşi cuvintele, şi ideile, într-o rezistenţă creatoare de act. Acest „punct de vedere exterior", Serenus nu îl poate găsi însă nicăieri. Settembrini din *Muntele vrăjit* mai este încă spiritualiceşte invulnerabil faţă de intoxicarea ideologică practicată de Naph- ta, deşi argumentaţia i se sfărîmă neputincioasă de cuirasa sofismelor mistificatoare ale evreului iezuit. Dar, mai întîi de toate, Settembrini nu este german. Apoi, umanismul burghez, din care îşi

extrage toate concluziile privind acceptarea capitalismului, are în ochii lui valoarede dogmă nezdruncinabilă. De aici, pe de o parte, energia sa subiectivă, pe de alta, incapacitatea-i obiectivă de a acţiona. Dar germanul Zeitblom a depăşit capacitatea de iluzionare a italianului. Dacă din punct de vedere spiritual acest fapt poate reprezenta un progres, practic, în ciocnirea istorică de idei, Zeitblom dovedeşte o slăbiciune şi mai mare.

Aici, primul moment al slăbiciunii trece în cel de al doilea: Serenus nu poate opune nimic pozitiv noului univers de idei în care recunoaşte reacţiune şi barbarie. Contraargumentînd — deşi cu obiecţii perfect întemeiate — el se simte ca un energumen lipsit de tact care ar face mai bine să tacă şi care de cele mai multe ori chiar tace. Momentul de anemie a rezistenţei a mai fost figurat de Thomas Mann şi înainte de aceasta. Avem în vedere pe ,,domnul din Roma" care se opune cu sinceră neputinţă hipnozei de masă exercitată de vrăjitorul Ci pol la. El nu este în stare să reziste, deoarece, după cum comentează în *Mario şi vrăjitorul* însuşi
Ihomas Mann, scrutînd slăbiciunea acestei poziţii, punctul său de vedere este negaţia pură: el nu vrea să se supună hipnozei. Simpla nonvoinţă este însă inconsistentă şi deşartă, şi de aceea ea se transformă lesne şi pe nesimţite în supunere. în general, complicatele idei, comentarii, rezerve morale, analize estetice etc. ale lui Zeitblom nu sînt de luat în considerare, la urma urmei, decît ca o explicitare a ceea ce era deja implicat în eşecul mut al „domnului din Roma". Serenus nu dispune de un punct arhimedic, abstracţie făcînd de amintita viaţă spirituală a Germaniei, care se cufundă însă necontenit şi mereu mai adînc în barbarie. El nu posedă un ideal pozitiv pe care să-i opună nelămuritei nostalgii reacţionare, jocului infatuat de idei cu barbaria şi reacţionarismul, şi, mai presus de toate, nimic ce să opună lumii demonice a lui Hitler.

Dar toate acestea nu constituie decît o descriere a neputinţei. De unde vine însă ea oare? în acest punct apare încă o dată, văzută din perspectiva conţinutului său social, problema „lumii mici" care ne duce la însăşi baza de existenţă a dezvoltării artistice a lui Adrian Leverkuhn, la pactul său cu diavolul, la înrobirea demonică a creaţiei sale. După toate cele spuse pînă acum, nu mai sînt necesare amănunţite explicaţii pentru a face să se înţeleagă că dincolo de toate problemele de creaţie ale lui Leverkuhn stau problemele libertăţii şi constrîngerii, ale subiectivităţii şi ordinii. Ca şi Serenus, Adrian îşi dă seama că subiectivitatea şi libertatea au intrat în criză. Am văzut care sînt părerile sale în această privinţă, încă din tinereţe el împărtăşea convingerea că „o ordine neroadă este oricum mai bună decît nici una."

De aceea va tinde, încă de la început, să depăşească libertatea şi subiectivitatea; de aceea căutarea constrîngerii se desfăşura la el în plan pur subiectiv, interior, ca la acei artişti care fac din dezlănţuirea frenetică a subiectivităţii impulsul propriei lor creaţii. Depăşireaarbitrariu- lui subiectiv este la Leverkuhn, tocmai din acest motiv,

pur formală. De aceea, această „ordine", această „raţionalitate" se transformă la el în construcţie rece, de aceea devihe el dispreţuitor faţă de sentimente, faţă de „căldura bovină" a muzicii, de aceea o atmosferă amar parodis- ticăîi domină opera, de aceea cultul său pentru raţiune şi ordine se transformă perpetuu în obscurantism spiritual. Serenus critică, cu îndreptă- fire, această înclinare: „Raţionalitatea pe care o invoci ţine în mare măsură de superstiţie — de credinţa în demonicul insesizabil şi vag care îşi face de cap în jocul de noroc, în datul în cărţi, în amestecul lozurilor, în tălmăcirea semnelor. întocmai invers decît spui, sistemul tău îmi pare făcut pentru a dizolva raţiunea umană în magie". (De aici pactuB cu diavolul şi demonicul artei sale: sarcina (rezolvabilă este soluţionată forţat prin intermediul elementului subiectiv-formal.) Dar cum se leagă totuşi această complicată problematică de ,,lumea mică"? Adrian are în această privinţă vederi mult mai clare decît prietenul său, criticut umanist. într-o discuţie el spune: ,,Nu este oare ciudat că muzica s-a resimţit pe sine o bună bucată de vreme ca mijloc de mîntuire, cînd de fapt ea însăşi avea nevoie, ca orice artă, de mîntuire, de mîntuirea dm izolarea solemnă, fruct al emancipării culturale, al ridicării culturii îr* locul religiei, de mîntuirea din singurătatea ei împărţită doar cu o elită cultivată, numită «public», care nu peste mult va înceta să mai existe, care, de fapt, nici nu mai există, astfel încît arta va fi în curînd cu totul singură, mortal de singură — dacă cumva nu va găsi între timpdrumul! spre «popor», sau, pentru a evita formula romantică, «spre oameni»?'" Ceea ce izbeşte în aceste observaţii înţelepte este faptul că noţiunea de popor este pusă între ghilemete. Din punctul de vedere al lui Adrian,, aceasta este însă perfect logic, tot aşa cum logic şi consecvent este pentru el să prefere libertăţii şi subiectivităţii ordinea (chiar şi ordinea stupidă — afirmă el — , chiar „ordinea" criminală, reacţionară — adaugă istoria germană).

în acest fel se deformează problematica rezultînd din criza mondială a democraţiei burgheze şi din reflexul ideologic al acesteia, din criza umanismului burghez, atunci cînd la o întrebare pe care viaţa, respectiv viaţa socială a Germaniei, o pune omenirii se caută şi se găseşte un răspuns ideologic sau pur artistic, un răspuns care ignoră a priori realitatea vieţii poporului, dorinţele reale ale acestuia. Această deformare, această reducere la planul strict formal, abstract, este componenta hotărîtoare spiritual-morală a acelei slăbiciuni în faţa reacţiunii de care am vorbit. Evident, „ordinea" reală pe care o înfăptuieşte naţional-socialismut nu este de loc o abstracţiune: ea corespunde foarte precis şi concret cerinţelor capitalului reacţionar monopolist, şi satisface aceste cerinţe în toate privinţele, prin chiar modul ei de a înfrînge libertatea şi subiectivitatea. în cuprinsul realităţii sociale, i se opune — fie şi cu o putere reală de pătrundere foarte mică, fie şi existînd într-un mod foarte nebulos în capetele multor muncitori — un alt mod de a înfrînge libertatea învechită, subiectivismul şi arbitrariul (ca biruitor al anarhiei, al concurenţei libere, al exploatării etc. din capitalism). într-un cuvînt, i se opune clasa muncitoare şi revoluţia ei.

Lupta reală care se dă în epocă, înfrîngerea efectivă a umanismului burghez şi apariţia noului umanism, se desfăşoară pe acest cîmp de bătaie. Nu ne-am propus să analizăm aici cauzele pentru care între 1914 şi 1945 opoziţia populară din Germania, îndreptată împotriva ordinii reacţionare, a fost de atîtea ori fnfrîntă. Important este să subliniem aici doar că această luptă rămîne inexistentă pentru tipul de intelectual reprezentat de Adrian şi de Serenus; că aceştia rămîn, în toată viaţa, gîn- direa şi creaţia lor, prizonieri ai „micii lumi" a cămării lor de lucru; că poporul în imaginea pe care o au ei despre lume este reflectat doar ca obiect al diverselor demagogii, doar în ghilemete; că ei trăiesc opbziţia libertate-ordine — deşi adînc, deşi în planul artei—doar ca opoziţie abstractă, ideologico-estetică; că de aceea căutarea lor pur spirituală, pur artistică, pur formală a unei „ordini în genere" cuprinde în mod •spontan conţinutul *rezultatelor* acelor mari lupte sociale de a căror realitate, de a căror opoziţie adevărată ei nu iau act, în nici un fel. De aceea
— în ciuda unor aprecieri izolate juste, dar abstracte, pe „măsură uni- versal-istorică" — ei nu pot găsi un punct arhimedic al rezistenţei împotriva curentului reacţiunii; de aceea ei nu sînt în măsură să opună ideologiei reacţionare nici un ideal pozitiv; de aceea Serenus devine un spectator căruia nu-i rămîne decît să respingă neputincios barbarizarea; de aceea Adrian Leverkuhn, cinstit artisticeşte pînă la asceză, trebuie să preia în opera sa ca elemente de construcţie toate motivele dezumanizării barbare produse de epoca fascizării şi a fascismului, ba chiar să îşi sprijine opera, în esenţa ei artistică fundamentală, pe ele.

Aici tragismul „lumii mici", arta şi cultura izvorîte din ea, îşi ating punctul culminant. Retragerea în „lumea mică" a cămării de lucru a fost impusă celor mai buni intelectuali. Căci modalitatea de apariţie primordială, obiectiv socială, a crizei umanismului burghez, şi anume criza democraţiilor burgheze rezultate din marile revoluţii, constă tocmai în faptul că acele idealuri care de la Rabelais la Robespierre s-au identificat cu marile probleme publice—în acelaşi timp politice şi sociale, culturale şi artistice — ale dezvoltării progresive a omenirii, au pierdut acum legătura cu marile înfruntări ale epocii, şi-au pierdut influenţa •stimulatoare asupra acestor lupte, devenind arme ideologice ale făţărniciei conservatoare şi frînă în calea progresului. Intelectualitatea crea toare de cultură a evadat din această situaţie în „lumea mică" a cămării de lucru. Evaziunea avea la început sensul unui gest menit să salveze puritatea idealurilor pîngărite în vîltoarea noilor lupte. în raport cu

scopurile ei subiective, această evaziune avea semnificaţia unei opoziţii. Dar cu cît „lumea mică" se închidea mai tare, mai strîns, în jurul intelectualităţii, cu cît ea, prin izolarea ermetică crescîndă ce o comportă, devenea modul de viaţă unic al intelectualităţii, cu atît mai viguros acţionau, subteran, tendinţele reacţionare ale lumii capitaliste asupra felului[1] în care intelectualitatea îşi punea şi îşi realiza problemele, asupra formei şi substanţei propriei ei activităţi, aparent strict ihteriorizate. Efectului subteran al ideologiei reacţionare nu i-a scăpat în întregime nici. intelectualitatea, care a suferit în această atmosferă o refracţie deformantă: cultul inconştientului, psihologia subconştientului, mitizarea. vieţii interioare etc. sînt, în diferitele lor forme filozofice şi artistice, modalităţi de manifestare concretă ale autodeformării lumii interioare.

Această dezvoltare este, în liniile sale generale, internaţională. Germania însă joacă aici un rol deosebit, tragico-grotesc. Marele umanism, dintre secolele al XVI-lea şi al XVI I I-l ea era pentru Germania acelor veacuri, ţară înapoiată din punct de vedere social, pură ideologie, iar în cazurile optime, pură pregătire ideologică a revoluţiei democratice care, de fapt, nu s-a înfăptuit însă niciodată în realitatea germană, nu a transformat niciodată, precum în Franţa şi Anglia, structura socială a ţării. Germania şi-a realizat prin urmare dezvoltarea în condiţiile epocii imperialismului, iar intelectualitatea germană a fost împinsă în „lumea mică[11] a interiorităţii pure fără a fi trecut cu adevărat prin experienţa umanismului burghez ca formă de cultură a întregii vieţi sociale. S-a Întîmplat deci aşa cum presupunea Marx cu o sută de ani în urmă cînd scria profetic: „Germania se va găsi aşadar într-o bună dimineaţă la nivelul ruinei europene, înainte de a se fi situat vreodată la nivelul emancipării europene". De aceea atît tendinţele ideologice dizolvante ale umanismului burghez cît şi înaintarea, la început doar subterană, ulterior rapidă şi conştientă spre reacţionarism decadent, se răsfrîng în Germania mai pur şi mai complet decît în oricare altă ţară. Musageţii reacţiunii moderne, precum Schopenhauer şiWagner, Nietzsche şi Freud, Heideg- ger şi Klages, sînt — de loc întîmplător — fără excepţie germani, lea- deri internaţionali de o anvergură considerabil mai mare decît ideologii reacţionari ai altor naţiuni. De aceea reacţiunea politico-socială mondială şi-a obţinut prin Hitler, în Germania, deocamdată forma ei cea mai pregnantă, „clasică". De aceea tragedia atît de tipic germană a lui Adrian Leverkuhn — care aminteşte, prin formă şi substanţă de atmosfera literaturii lui Raabe şi de Kaisersaschern — este tragedia tipică a artei şi spiritualităţii moderne burgheze.

Desigur, nu este un capriciu al hazardului că această tragedie a fost scrisă de germanul Thomas Mann. Căci nu există în zilele noastre un alt ■scriitor care să fi suferit moralmente mai mult de pe urma problemelor omului german şi a problematicii burgheziei şi care să se fi luptat mai mult cu aceste probleme izvorîte din cele două amintite sfere, strîns înrudite, ale realului istoric. Este

adevărat totuşi — fapt ce caracterizează şi romanul *Doctor Faustus* — că Thomas Mann, aproape tot atît de puţin ca şi propriile sale personaje, nu izbuteşte să dea contur concret acelor forţe reale din viaţa şi cultura noii ,,lumi mari“ a poporului eliberator şi eliberat, care fac opoziţie demoniacului. Din punct de vedere ideologic, personajele operei sale, în ansamblul ei, sînt umanismul burghez în disoluţie şi forţele reacţionar-mistificatoare şi demagogice care exploatează această disoluţie în folosul capitalismului monopolist. Deoarece Thomas Mann a gîndit mai adînc şi a trăit mai dureros decît oricare dintre contemporani această tragedie, el vede din noua rezolvare a conflictului tragic, profilîndu-se la orizont, totuşi atît cît este trebuincios pentru a da acestui conflict o întorsătură definitivă, atotcuprinzătoare. Cu ani în urmă, Thomas Mann scria: „Spuneam că va fi bine în Germania, şi ea se va fi regăsit pe sine, dacă Karl Marx îl va fi citit pe Friedrich Holderlin... Am uitat să adaug însă că o luare de cunoştinţă unilaterală va urma să rămînă în mod necesar infructuoasă". Această părere înseamnă însă la Thomas Mann cu totul altceva decît vederile ocazional critice ale lui Adrian şi Serenus, simpatizînd abstract cu noua lume în curs de apariţie. Pentru Thomas Mann ea are valoarea — şi încă într-o măsură din ce în ce mai mare — a unei perspective asupra disoluţiei, în sine fără ieşire, tinzînd către barbarie, a culturii burgheze contemporane. Prin urmare, chiar dacă acea „lume mare” care se pregăteşte în popor (fără ghilemete) nu poate căpăta la Thomas Mann un conţinut concret, ea este totuşi pentru el pretutindehi prezentă, şi anume în suficientă măsură pentru a-l face să înfăţişeze pe de-o parte, pînă la ultimele consecinţe, determinările tragice ale lumii în decădere, pe de altă parte „lumea mică" a „spiritului pur" ca temniţă ucigătoare şi demonică — ceea ce oamenii care trăiesc în ea resimt nedesluşit, fără a-şi putea conştientiza simţă- mîntul şi fără a putea face din el o forţă transformatoare a vieţii. în finalul marilor tragedii ale lui Shakespeare, în *Hamlet,* în *Lear,* străbate lumina unei lumi noi care se ridică din bezna tragică. Şi cine ar avea dreptul să pretindă de la Shakespeare o descriere socială exactă a acestei lumi noi? Nu este oare de ajuns că viziunea acesteia este în măsură să confere

luminii şi umbrei, în chiar cuprinsul tragicului, proporţia şi ponderea social-spirituală şi artistică exactă?

Acesta este sensul şi funcţia spiritual-artistică a ultimei idei tragice a lui Adrian Leverkuhn:.şi omul, în loc să se îngrijească cu înţelepciune de ceea ce trebuie pe pămînt pentru ca să fie mai bine, şi cu mintea trează să facă totul ca printre oameni să se înfiripe acea rînduială care pregăteşte din nou pămîntul şi împrejurarea potrivită, pentru opera frumoasă,, el dă bir cu fugiţii şi izbucneşte într-o beţie drăcească: atunci îşi pierde sufletul şi sfîrşeşte în şanţ".

A trebuit să cităm din nou aceste cuvinte pentru că în ele îşi găseşte expresie un element nou: transformarea bazei reale, economico-sociale,. a vieţii, ca premisă a însănătoşirii spiritului şi culturii, gîndirii şi artei. Eroul tragic al lui Thomas Mann a găsit aici drumul care duce la Marx,. s-a rupt, fie şi în ultimul său moment de luciditate, de zădărnicia demo- nic-tragică a propriului său drum (care e cel al culturii şi artei burgheze) şi a găsit un nume pentru noui drum care duce într-o nouă Jume mare'\ în care o nouă artă, nedemoniacă, legată de popor, urmează să fie posibilă. Că prietenul şi biograful său nu îl înţelege în acest sens, că vede în propriul său devotament pentru Adrian o eschivare din faţa destinului german, că prăbuşirea fascismului înseamnă pentru el o contestare a întregii istorii germane, toate acestea sînt numai cadrul realist necesar perspectivei amintite a lui Thomas Mann: ultima opinie formulată de Adrian Leverkuhn este numai consecinţa necesară, de perspectivă, a tragediei Germaniei şi a tragediei artei burgheze. Ea există în mod obiectiv, însă nu ca reorientare a intelectualităţii burgheze spre noua lumină, spre aruncarea în aer a zidurilor de temniţă ale „lumii mici"' în care se află claustrată.

Totuşi simpla enunţare a perspectivei unei situaţii noi a lumii, fie şi lipsită de urmări, în ciuda tratării fin artistice, este suficientă pentru, a anula deznădejdea acestei tragedii. După o dezvoltare de mai multe secole, Thomas Mann pune aici un punct. Dar tocmai de aceea acest epilog este totodată şi prolog. Tragicul îşi păstrează neatins caracterul sumbru, dar — văzut din perspectiva dezvoltării omenirii — el este tot atît de puţin pesimist pe cît sînt şi marile tragedii ale lui Shakespeare. (1948)

JOCUL GRATUIT ŞI SUBTEXTUL SĂU

8

Consideraţiilor de faţă le este hărăzit să rămînă fragmentare. De ce? Pentru că opera care le determină cuprinsul, respectiv *Mărturisirile ■escrocului Felix Krull,* a rămas definitiv fragmentară. Iar pentru o operă ■calitatea de a fi *încheiată* este în estetică o chestiune deosebit de importantă: ea condiţionează în mod hotărîtor concreteţea operei în chestiune. Ţine de esenţa vieţii însăşi împrejurarea că, în cursul existenţei moastre, avem aproape mereu de-a face cu fenomene incomplete; chiar moartea însăşi nu pune decît în mod foarte relativ un punct la capătul vieţii individului; căci efectele faptelor şi elaboratelor acestuia continuă să dăinuie, ca elemente ale existenţei în mişcarea ei infinită. Oricît de multe ar fi sursele de eroare cuprinse de aprecierile noastre asupra vieţii, un lucru este inevitabil: faptul că aceste aprecieri poartă mereu ■stigmatul prezentului, ca termini a quo[3].

în schimb, orice apreciere asupra literaturii este dominată de un terminus ad quem[4]. Aceasta înseamnă că determinarea ultimă a fiecărui personaj şi iluminarea definitivă a fiecărei situaţii depind de finalul operei, Invederat, este vorba numai de ultima determinare, cea care implică ■desăvîrşirea. Atmosfera în care se încheagă personajele şi situaţiile este •determinată în mod dinamic; întocmai ca o maturizare avîntată înspre deznodămînt. Această mişcare şi acordurile ei finale degajă atmosfera ■de poezie care domină adevăratele capodopere. Să ne gîndim bunăoară la Andrei Bolkonski şi la Pierre Bezuhov din epopeea de război a lui Tolstoi. Cît de dens este învăluit Bolkonski, de la prima lui apariţie, trufaşă, în salon şi pînă la moartea sa împăcată, în urma tuturor dezamăgirilor vieţii, de un aer de inexorabilă tragedie; şi ce robust este la Pierre Bezuhov sentimentul de siguranţă, de încredere, de convingere optimistă. Nici chiar atunci cînd — aparent — condamnat la moarte de francezi, Bezuhov se află pe locul execuţiei, această stare de spirit, izvo- rîtă din siguranţa sufletului, nu îl părăseşte.

Stările de spirit de acest fel sînt mai mult decît nişte simple descrieri generale ale destinelor personajelor, destine care se încheie şi sub raport exterior în finalul operei, astfel încît acţiunea să apară ca o depă- nare inversă în timp a ceea ce se află conţinut, implicit, în final. Unitatea de destin a atmosferei fundamentale poate fi definită mai degrabă ca un concret, respectiv ca un individual absolut; ea determină particularitatea specifică atît a întregului cît şi a tuturor detaliilor. Farmecul ireziştibil al dramei *Egmont* a lui Goethe este

[3]în lb. latină în original: termeni de la care £e porneşte *(n.tr.).*
[4] în lb. latină în original: termen către care se tinde *(n.tr.).*

inextricabil legat de încheierea sa tragică. Fără de acel hybris, care se manifestă în nepăsarea sigură de sine a eroului, întregul comportament al acestuia nu ar mai fi decît o searbădă nechibzuinţă.

Aici, ca întotdeauna cînd este vorba de probleme de formă autentice, se pune în dezbatere un adevăr de viaţă. Cînd realizarea unei vieţi şi revelarea deplină a posibilităţilor ei celor mai profunde sînt readuse la baza lor de început pentru a fi dezvoltate apoi din acest unghi în toată întinderea şi adîncimea ce le este proprie, atunci în acest fapt se exprimă caracterul uman-sintetic al începuturilor de care vorbeam, respectiv unitatea dintre destin şi suflet, pentru a-l cita pe Novalis, sau — după cum spune Goethe — fericirea cea mai profundă a personalităţii: la zenitul vieţii fii/id, să duci la maturitate aspiraţiile începutului.

Această stare de lucruri a căpătat poate uneori o formulare totali sau parţial mistică. în realitate însă este vorba de un fapt important al vieţii, de o specie semnificativă a relaţiei reciproce dintre caracter şi condiţiile de viaţă. într-adevăr, este vorba totodată şi de o situaţie-

1 imită. Căci nucleul personalităţii oamenilor este, în foarte numeroase cazuri, mult prea slab pentru a menţine unitatea structurală a modului lor de viaţă în condiţiile continuităţii tuturor vicisitudinilor existenţei. Pe de-o parte, o anumită tendinţă în această direcţie de viaţă poate fi regăsită — atît în bine cît şi în rău, sau în dezgustător — la aproape toţi oamenii. Pe de altă parte, printre toţi oamenii este răspîndită convinge

rea că valoarea şi greutatea unei personalităţi se realizează tocmai într-o astfel de permanenţă, şi într-o astfel de continuă traducere în fapt a predispoziţiilor date. în oameni trăieşte îndeobşte nostalgia generală, după o atare dezvoltare. Evident, propoziţia dialectică referitoare la unitatea dintre identitate şi nonidentitate îşi păstrează şi aici valabilitatea. Or tocmai caracterele de acest fel sînt supuse adeseori schimbărilor celor mai puternice şi chiar răsturnărilor; ele se modifică într-o manieră mai vehementă decît acele caractere care sînt incapabile de a-şi conserva o asemenea permanenţă şi continuitate. Totul depinde în aceste împrejurări de realizarea continuităţii în schimbare: un echilibru al nucleului- personalităţii în condiţiile celor mai dramatice schimbări, şi prin aceste schimbări.

Literatura realizează această convingere şi această nostalgie generală- Crearea din perspectiva deznodămîntului, respectiv dominaţia lui terminus ad quem, constituie doar expresia formală, compoziţională, a reflectării estetice a acestei importante probleme de viaţă. împlinirea poetică, ca stendhaliana „promesse de bonheur"[5], se raportează necontenit la împlinirea în viaţă a unor astfel de năzuinţe obiectiv legitime ale omenirii, dar a căror realizare nu este îngăduită decît, în cel mai bun caz, parţial şi de multe ori numai deformat, de către societăţile împărţite pe clase. Protestul umanist împotriva acestei constelaţii, protest al cărui conţinut a fost exprimat nemijlocit de mulţi dintre marii scriitori, este fixat pentru orice literatură de bună calitate anume prin problema formei sugerată aici.

De aceea, orice fel de consideraţii asupra unei opere neîncheiate trebuie în mod firesc să ridice rezerve sceptice asupra propriilor noastre interpretări. Este şi cazul expunerii de faţă — de altfel nesistematice — care'încearcă să cuprindă în mod analitic conţinutul hotărîtor al romanului *Krull,* redeşteptat dintr-o hibernare de decenii.

II

Stilul romanului — începem cu acest aspect pentru ca expunerea care va urma să nu se îndepărteze prea mult de problema noastră concretă — este determinat de calitatea raporturilor reciproce dintre existenţă şi conştiinţă, dintre lumea exterioară şi individ. Cu cît aceste ra

[5] în limba franceză în original: făgăduinţă de fericire (n.tr.).

porturi vor fi mai cuprinzătoare şi mai desăvîrşite, mai generos-realiste şi mai iatim-adevărate, cu atît mai semnificativ va fi şi romanul. Raporturile amintite trebuiesc privite şi din unghi istoric. Căci nu numai mediul în care vieţuiesc oamenii şi structura economică a societăţii sînt supuse unei neîntrerupte transformări istorice, ci şi fiecare structură adecvată oferă o imagine schimbătoare, deseori complet diferită, a aspectului real şi conştient al diferitelor clase. în *învierea,* Tolstoi arată prin intermediul purei ficţiuni literare cum se declanşează — în funcţie de ■stat şi legile lui, în funcţie de tribunale şi de închisori — diferitele raporturi reciproce dintre existenţă şi conştiinţă la nivelul clasei stăpînitoare, apoi la nivelul exploataţilor lipsiţi de apărare şi la acela al revoluţionarilor. Raporturile reciproce dintre existenţă şi conştiinţă, dintre lumea exterioară şi individ, pentru a căpăta un caracter suficient de complet, •de rotund trebuiesc ridicate şi lărgite pînă la altitudinea şi întinderea unei totalităţi intensive.

Spre a se înţelege cu limpezime schimbarea istorică de structură în raport de faptele obiective, vom înfăţişa în cele ce urmează deosebirea dintre acumularea primitivă a capitalului şi capitalismul matur cu funcţie normală. Marx spune: „Constrîngerea extraeconomică directă se mai exercită încă, dar numai în mod excepţional. în ceea ce priveşte mersul normal al lucrurilor, muncitorul este lăsat pe seama «legilor naturale ale producţiei », adică pe seama propriei sale dependenţe de capital, dependenţă ce izvorăşte din înseşi condiţiile de producţie şi este garantată şi eternizată de ele. Altfel stau lucrurile în epoca genezei istorice a producţiei capitaliste. Burghezia în creştere are nevoie de puterea de stat şi o foloseşte pentru a «regla » salariul, adică pentru a-l constrînge să intre în cadrul limitelor favorabile speculei, pentru a prelungi ziua de muncă şi a menţine pe muncitor într-un grad normal de dependenţă. Rezidă în aceasta un moment esenţial al aşa-numitei acumulări primitive. Evident, definiţia citată descrie perifrastic doar polii unui lung proces, bogat în bruşte schimbări de direcţie.

Marile romane din faza incipientă a orînduirii burgheze, ca *Moli Flanders, Gil Blas* şi, într-un anume sens, *Tom Jones,* ilustrează societatea burgheză pe cale de a se naşte, cu toate lacunele şi fisurile ei aducătoare de ruină sau de prosperitate, cu toate brutalele ei acte de violenţă şi de coruptă neputinţă, pentru ca, în cele din urmă, să poată da expresie, în cadrul acestei lumi abundînd în aventuri, triumfului energiei şi al

destoiniciei omeneşti. La Balzac, cercul imanenţei atotputernice a legităţii economice a capitalismului este pe punctul de a se închide. Aspiraţiile culturale ale oamenilor, sentimentele şi gîndu'rile lor, talentele şi capacitatea lor afectivă devin mărfuri la fel ca şi instrumentele tehnice ale răspîndirii sociale ale acestora, la fel ca şi tiparul ori presa. Lupta — deşi dusă într-o mişcare de repliere — nu ia aici, deocamdată, înfăţişarea unei adevărate bătălii, cu toate că, în privinţa sorţilor,dela bun început nu mai există nici un dubiu. Flaubert chiar, în ceea ce îi priveşte, descrie o lume în care aceste lupte sînt decise. *Madame Bovary* reprezintă un maximum de densitate a lumii sociale. Raporturile oamenilor cu mediul înconjurător se reduc la visare neputincioasă, la capitulare fără luptă, la o adaptare adesea forţată şi pur exterioară.

Cu totul altfel sînt reprezentate aceste raporturi în Rusia aceleiaşi epoci. în studiul meu despre Puşkin am arătat modul în care lanţul încercărilor revoluţionare şi continuitatea neîntreruptă a concepţiei revoluţionare acţionează asupra literaturii, respectiv asupra reflectării în literatură a omului şi a mediului său social. De aceea, în acest context există întotdeauna o ieşire — deşi de cele mai multe ori tragică — din "densitatea" societăţii pe cale de a se transforma în societate capitalistă. Comparînd pe Anna Karenina cu Emma Bovary, pe Andrei Bolkonski cu Frederic Moreau, vom înţelege pe deplin această opoziţie.

Imperialismul ascute atît contradicţiile obiective cît şi cele subiective. Pe plan obiectiv putem observa atît creşterea densităţii lumii exterioare, extinderea puterii capitalului monopolist în toate domeniile vieţii, supravegherea celor mai mărunte mişcări prin control fascist etc., cît şi creşterea caracterului defectuos al organizării sociale, suspendarea bruscă a continuităţii ca urmare a zguduirilor frecvente ale întregului[1] edificiu social prin crize şi războaie mondiale, prin revoluţii şi contrarevoluţii. Toate acestea sînt însă — de cele mai multe ori — oglindite de o conştiinţă care — tot ca urmare a efectelor imperialismului — suferă de un fals obiectivism şi în acelaşi timp şi de un fals subiectivism, ceea ce duce la deformări ale realităţii într-un dublu sens. Omul simte acum mai intens şi mai dureros decît sub condiţiile oricărei alte orîh- duiri presiunea şi îngustimea categoriilor sociale, dar totodată, faţă de formaţiunile sociale timpurii, în orînduirea bifrgheză legile moralei[1] care îi mijlocesc această presiune a lumii obiective au, pentru individ,, o evidenţă mult mai puţin pregnantă şi sînt resimţite de el într-o măsură mult mai redusă ca o constrîngere interioară. însingurarea artiştilor din pricina fenomenelor amintite — potenţată încă prin subiectivismul ideologiei — precum şi refugiul în sine le sporeşte acestora, continuu, izolarea.

De aceea, cu decenii în urmă, Gottfried Benn putea scrie: .... în Europa între 1910 şi 1925 nu exista nici un alt stil în afară de cel antina- turalist.

Nu mai exista nici un fel de realitate: subzista cel mult o caricatură a ei. Realitatea era o noţiune capitalistă ... Spiritul nu avea nici un fel de realitate". Din acelaşi motiv, Ernst Bloch spunea despre realitatea contemporană lui că ar fi ,,o non-lume perfectă, o anti-lume sau chiar o lume în ruină a spaţiului gol burghez". Care poate fi sensul expresiei „nici un fel de realitate", subliniată în acelaşi mod de către doi autori opuşi sub raportul concepţiei de viaţă? Şi ce semnificaţie poate avea ea în special pentru scriitor? Ernst Bloch răspunde la această întrebare precis şi cu justeţe: „Astfel, poeţi însemnaţi nu mai încap în materia poetică nemijlocit, ci numai sfărîmînd-o. Lumea dominantă nu le mai oferă aparenţe care să poată fi reprezentate pentru a face din ele subiect de afabulaţie, ci doar vid şi sfărîmături aliabile."

Situaţia obiectivă poatefi desluşită cu uşurinţădin cuprinsul unorase- menea confesiuni subiective. Oamenii epocii imperialiste au pierdut orice perspectivă, atît a societăţii cît şi a propriei lor existenţe în cadrul acesteia. Dar lipsa de perspectivă face să dispară din viaţă deosebirea dintre esenţă şi aparenţă; esenţa obiectivă a determinărilor sociale devine de nerecunoscut. In măsura în care, din motive artistice, trebuie să se construiască sau să se reconstruiască un anume lucru, îşi fac apariţia inevitabil arbitrariul şi deformarea. Nu există însă adevărată creaţie fără perspectivă, fie ea, precum în *Educaţia sentimentală,* şi de caracter negativ. în această lume în ruine, a esenţei pierdute, în acest cimitir al idealurilor dispărute, subiectul tragicomic, devenit autocrat, poate stăpîn după plac, poate aranja după pofta inimii bucăţile de realitate pe care şi le reprezintă autonome unele faţă de altele, le poate lega între ele sau dezlega şi poate din astfel de bucăţi de realitate izolate — iar din cauza izolării devenite fără sens —să închege compoziţii dadaiste sau suprarealiste. Pierderea perspectivei şi a esenţei creează fantasma unei realităţi distruse, iluzia stăpînirii nelimitate a subiectivităţii, a unei subiectivităţi orgolioase, dar care are totuşi conştiinţa încărcată, neputînd •scăpa de teama că la cea mai mică atingere cu realitatea obiectivă, gîndu- rile şi experienţele ei de carton se vor prăbuşi fulgerător.

Mai poate fi deci vorba în cazul unei atare exacerbări a subiectivităţii de vreun realism oarecare? Şi da şi nu. Nu, dacă pornindu-se de la subiectivitate se ambiţionează prin adaptarea — deformantă — la ea a determinărilor realităţii obiective, să se contureze imaginea cuprinzătoare a lumii. Da, în cazuri-limită, în care perimetrul exterior al realităţii şi totalitatea intensivă a determinărilor ei sînt — în mod deliberat — atît de mult îngustate, încît lumea adaptată subiectului respectiv să poată fi reprezentată cu o concepţie şi cu mijloace

realiste. în cazurile semnificative de reuşită se iveşte întotdeauna o problemă pur interioară, de ordinul moralei, care se defineşte în raport de o punere la încercare subiectivă, şi anume în raport de forţele ameninţătoare ale *naturii*. Căci simpla tolerare— fie şi numai la orizont — a raporturilorsocial-umane, şi a conflictelor care izvorăsc din ele, este de la bun început, în condiţiile unei astfel de concepţii de viaţă şi ale unei astfel de reprezentări, sortită eşecului. în aceste situaţii se crede şi se afirmă că problemele morale ar fi adîncite ,,cosmic". în realitate, lumea reprezentată de fapt este redusă la raportul individului izolat cu anumite forţe izolate ale naturii. Astfel i-a izbutit lui Joseph Conrad *Taifunul*. La fel lui Hemingway — deşi acesta reduce încă şi mai substanţail raporturile dintre oameni — *Bâtrînul și marea*.

Inteligenţa artistică a celor doi scriitori circumscrie autoafirmarea izolată şi pur personală a individului, pus faţă în faţă cu forţele naturii, la amplitudinea şi modalitatea nuvelei. De fapt, romanele lui Conrad şi ale lui Hemingway trimit în întregime la problematica modernă. Datorită însă inevitabilei înlăturări din orizontul lor a relaţiilor sociale dintre oameni, problematica în chestiune se bazează pe o sărăcire şi a raportului individului cu sine însuşi. Iar cînd fisuri de acest fel sînt astupate cu surogate, chiar scriitori foarte înzestraţi ajung să scrie doar simplă beletristică. Doar rareori — şi paradoxal— amplificarea unei structuri nuvelistice pînă la proporţiile unui adevărat roman marchează o izbîndăcaîn cazul interesantei cărţi a lui Conrad, *Lord Jim*. Dar o analiză amănunţită a acestei problematici nu şi-ar avea rostul aici. Ne mulţumim pentru moment cu constatarea că la baza ei stă, întotdeauna, o anumită „desubstanţializare" a lumii obiective figurate în operă.

Thomas Mann constată cu perspicacitate existenţa unei atare disoluţii la Joyce; se înşalăînsă atunci cînd o apropie de propriul său univers de creaţie. în *Geneza romanului Doctor Faustus* el citează aprobator pe un comentator al lui jo/ce care susţine că *Ulisse* ar fi un roman destinat să isprăvească o dată cu toate romanele. Referindu-se la o afirmaţie asemănătoare a lui T. S. Eliot, Thomas Mann se întreabă „dacă nu cumva în domeniul romanului este luat astăzi în seamă doar ceea ce nu mai e roman" şi adaugă că acest lucru ar fi valabil şi pentru *Muntele vrăjit,* ciclul *losif* şi *Doctor Faustus.*

Fără îndoială că nu puţine sînt aici asemănările formale. Şi e suficient să amintim de perspectiva timpului dublu din *Faustus.* Aparenta î'nrudire rezultă însă doar din alegerea subiectului, din tematică, nu şi din modul de reprezentare. Figurînd în operă subiectivitatea omului burghez din perioada

imperialismului, a omului lipsit de perspectivă, aflat în interacţiune reală cu mediul înconjurător, Thomas Mann îşi asumă sarcina legitimă şi fundamentală de istoric al timpurilor noastre. De bună seamă că scriitorul, urmărind o tratare adecvată a obiectului său, va reprezenta anume acei oameni şi anume acele raporturi ale oamenilor cu lumea înconjurătoare care sînt tipice pentru epoca noastră. Respectiv, Thomas Mann va oferi imaginea unor oameni şi a unor destine care se aseamănă cu acelea pe care le regăsim în operele lui Joyce, Hemingway, Gide etc, Tendinţele sociale care pliază şi deformează personalitatea umană şi raporturile acesteia cu realitatea sînt la Thomas Mann — din punct de vedere literar — la fel de vizibile ca şi la aceşti scriitori contemporani cunoscuţi.

Dar paralel cu apropierile tematice există şi opoziţii care ţin de concepţia de viaţă a scriitorilor şi — consecutiv — de forma artistică a operelor, şi care sînt cu mult mai importante decît asemănările. Este vorba, în primul rînd, de faptul că în timp ce scriitorii de avangardă cunoscuţi creează în condiţiile unei totale lipse de perspectivă asupra destinului umanităţii, Thomas Mann dispune totuşi de o perspectivă. Aceasta este, în cazul în care neamul omenesc nu va sfîrşi prin a se afunda

— ceea ce el totuşi nu crede — în haosul barbariei, perspectiva inevitabilităţii socialismului. Avem de-a face în cazul lui Thomas Mann cu o perspectivă în genere abstractă care, pe de-o parte, nu comunică nimic sau foarte puţin în legătură cu modalitatea şi natura socialismului, pe de altă parte, ignoră problemele trecerii de la situaţia de azi a societăţii la cea viitoare. Acest fapt are consecinţe importante pentru universul t -prezentat de scriitor, în special prin aceea că îl lipseşte de orice modali I.ilr de exprimare umană a procesului de trecere către lumea nouă. lotuşi, chiar şi simpla prezenţă a unei perspective de viitor creează *i-llfctării artistice a lumii contemporane cu totul alte condiţii şi posibilităţi decît lipsa totală a orizontului lumii viitoare. în al doilea rînd, «l.ică Thomas Mann face din subiectivismul perioadei imperialiste obiectul

de o autenticitate tipică apropiată de viaţă — al artei sale, acest subiectivism rămîne doar *obiect* al plăsmuirii, el nu se instituie şi ca *principiu* director al modului său de reprezentare. Corespunzînd unei atare voinţe formative, subiectivitatea modernă, plăsmuită ca atare, devine centru de gravitate al operei. Acestei subiectivităţi i se opune o lume exterioară autonomă, a cărei mişcare ascultă de legi obiective, şi care se angajează într-o relaţie continuă de reciprocitate cu ea, creînd acestei subiectivităţi mediul istoric adecvat, necesar dezvoltării ei. Categoriile structurale fundamentale ale lumii exterioare

reflectate în operă nu sînt determinate de subiectivitate, ci dimpotrivă, ele sînt cele care determină natura, creşterea şi desfăşurarea subiectivităţii. într-un cuvînt, Thomas Mann, spre deosebire de alţi scriitori contemporani cunoscuţi, atribuiesubiecti- vităţii moderne locul ce i se cuvine în societatea de astăzi.

Se vădeşte o dată mai mult că, chiar şi în cazul în care doi oameni fac acelaşi lucru, rezultatele nu sînt neapărat identice. Perspectiva timpului dublu, care la VirginiaWoolf face să se dizolve orice fel de continuitate şi orice fel de raporturi, devine la Thomas Mann mijlocul unei mai riguroase consolidări a realităţii sociale. în *Doctor Faustus,* spre pildă, timpul în care Serenus Zeitblom scrie biografia lui Adrian Leverkuhn subliniază consecinţele sociale ale vieţii şi operei acestuia din urmă. Strînsa legătură de idei dintre erou şi Germania în curs de fascizare — eroul nu numai că nu are nici un fel de cunoştinţă despre fascizarea ţării, dar chiar şi în eventualitatea că ar dispune de aşa ceva, el s-ar sustrage cu trufie şi iritare oricărei preocupări de acest fel — este ilustrată pregnant, cu o naturaleţe lipsită de orice umbră de constrîngere.

Caracterul contradictoriu al esenţei — manifestat o dată cu atingerea superficiei fenomenale — nu se limitează, de bună seamă, la problema timpului; aceasta este doar un exemplu, lată un altul. în studiul său consacrat lui Dostoievski, Andre Gide, vorbind de unele paradoxuri din opera lui Blake (al căror sens, în treacăt fie spus, îl reinterpretează prea subiectiv şi prea modernist), adaugă de la sine: „Cu sentimente frumoase se face literatură proastă" şi: „nici o capodoperă nu este creată
fără ajutorul diavolului". Demonicul apare prin urmare aici ca principiu necesar creaţiei artistice în genere. Acelaşi lucru pare să fie valabil şi pentru Leverkuhn din romanul *Doctor Faustus* al lui Thomas Mann, dar
— şi în aceasta constă esenţialul — el este valabil numai pentru Leverkuhn (şi Gide), nu şi pentru Thomas Mann. Acesta din urmă, cu profundă ironie, demonstrează prin Leverkuhn în ipostaza diavolului că diferenţa în chestiune este de natură istorică, o situaţie care nu exista în epoca lui Goethe, dar exista în epoca imperialistă. ,,Asta este", spune diavolul, ,,tu nu te gîndeşti la scurgerea timpului, nu gîndeşti istoric, cînd te plîngi că unul sau altui le-au putut trăi total bucuriile şi durerile infinite fără ca în cele din urmă să nu i se prezinte clepsidra, nota de plată. Ceea ce unii au putut, eventual, să aibă fără noi în epoca clasică, astăzi numai noi sîntem cei în măsură să le-o oferim[1]'. Ceea ce apare deci la Gide — pe care l-am ales doar ilustrativ — ca principiu al creaţiei artistice nu este la Thomas Mann decît obiect al creaţiei artistice.

Acelaşi lucru s-ar putea spune despre toate aspectele presupusei înrudiri dintre Thomas Mann şi literatura decadentă de avangardă. Căci înrudirile se limitează doar la nivelul temă-subiect şi se extind asupra stilului numai în

măsura în care acest nivel se răsfrînge în modul de reprezentare. în virtutea premiselor opuse ale concepţiilor estetice, înrudirile dintre Thomas Mann şi scriitorii de avangardă se reduc, în problemele formale fundamentale, la minimum. Ele se manifestă mai viguros acolo unde fenomene asemănătoare solicită procedee tehnice asemănătoare. Este deci legitimă „modernizarea" continuă — de la *Casa Buddenbrook* încoace — a stilului narativ al lui Thomas Mann. Ceea ce nu înseamnă însă că Thomas Mann s-ar apropia de disoluţia formei romanului. Dimpotrivă, forma pe care el o cultivă reprezintă continuarea celor mai bune tradiţii ale romanului realist, evident, în condiţiile în care conţinutul şi forma romanului se transformă totuşi sub acţiunea realităţii societăţii burgheze din perioada imperialistă. Deoarece Thomas Mann reflectă în esenţă adevărul epocii şi îl plasează în centrul operei sale, apare la el fenomenul de autoiluzionare de care vorbeam, scriitorul însuşi identificîndu-se pe sine cu aceia care nu reuşesc să realizeze decît montaje ale unor momente reale sau stilizări deformate ale aspectelor superficiale, directe, ale realităţii. Totuşi faptul că Thomas Mann, deşi ancorat în epocă, păstrează şi continuă cele mai bune tradiţii epice, faptul că nu distruge romanul ca formă literară, a fost şi este deseori recunoscut de către partea adversă, de către criticii propagatori ai avan- jVirdismului. Aceştia, pe de-o parte, îi reproşează „caracterul burghez îngrijit", pe de altă parte, vor să facă din el scriitorul „sentimentului de securitate". Numai o delimitare prealabilă faţă de aceste poziţii extreme va deschide drumul către cunoaşterea adevăratelor probleme stilistice ale întregii opere a lui Thomas Mann.

Tendinţa stilistică fundamentală este deja vizibilă chiar în operele de tinereţe; cu timpul însă ea se clarifică şi se complică totodată. Este îndeobşte cunoscut specificul stilistic al operei lui Thomas Mann: ironie, autoironie, umor, scepticismul exprimat muzical. Legătura dintre scrierile sale şi literatura germană mai veche este, şi sub raport stilistic, evidentă. Este îndeajuns să ne gîndim la Fontane. Totuşi specificul stilului lui Mann nu poate fi derivat — nici chiar pentru începutul carierei sale —din influenţa stilistică a unor predecesori, fie aceştia şi scriitori de seamă. Aceasta deoarece el creşte organic din existenţa socială a epocii, din atmosfera şi problemele ei. Pe scurt, avem de-a face, în acest caz, cu discrepanţa dintre oglindirea subiectivă a lumii — de care problemele specifice ale eticii lui Mann, dialectica principialităţii, a lipsei de principialitate şi a unităţii lor contradictorii, sînt strîns legate —şi obiectul însuşi, respectiv realitatea obiectivă. De aceea, pentru universul lui Mann tendinţa stilistică a literaturii avangardiste către negarea realităţii obiective apare de la bun început ca lipsită de sens.

Rezolvarea discrepanţelor vieţii poate fi în sine tragică sau comică. Thomas Mann adoptă formula socratică din *Symposicn* care cere aceluiaşi poet să compună atît tragedii cît şi comedii. Dar o astfel de îmbinare atragiculuicu comicul înseamnă, în modfiresc, relativizarea lor. în perspectivă istorică, ideea

a fost pentru prima oară formulată de Karl Marx. Dar deoarece Thomas Mann oglindeşte în opera sa — chiar şi atunci cînd figurează, nemijlocit artistic, legenda lui losif — conflictele tragice şi comice ale epocii sale, relativizarea istorică apare la el sub forma ierarhiei tipurilor în societatea contemporană. Accentul va fi pus pe trecerile de la tragic la comic şi invers; succesiunea aistorică va apare sub forma contiguităţii morale a reacţiilor indivizilor la problemele epocii, va apare sub forma şirului de trepte ale rangului moral, exprimat anume în aceste reacţii.

Luptînd acerb cu sine, Thomas Mann îşi va birui iluziile adînc înrădăcinate în propria-i conştiinţă şi îşi va cuceri o perspectivă a viitorului. De altfel, ca motiv negativ, ca atitudine profund sceptică faţă de societate, perspectiva viitorului este prezentă şi în operele de tinereţe.

Faptul că cea mai autentică intenţie a scepticismului amintit a fost ignorată vreme îndelungată atît de Mann cît şi de cititorii săi nu schimbă cu nimic această situaţie obiectivă, azi evidentă.

în orice caz, scepticismul tînărului Thomas Mann a avut drept consecinţă o îmbinare — la nivelul operelor de tinereţe —a tragediei cu bizareria propriilor ei forme de manifestare. Este cazul lui Thomas Buddenbrook şi — în măsură şi mai mare — al lui Gustav von Aschenbach. Se produce, ca urmare, o imixtiune a fantasticului în reprezentarea realistă a unor astfel de destine. Asemenea plăsmuiri groteşti, realist- fantastice, au la bază o potenţare artistică a opoziţiilor fenomen-esenţă, conştiinţă subiectivă-realitate obiectivă. în mod semnificativ, moartea ironică este, în faza de început a operei lui Mann, motivul dominant. Atît la Thomas Buddenbrook cît şi la Gustav von Aschenbach moartea, în forme degradante, pare a fi în flagrantă contradicţie cu comportarea în viaţă a eroilor, cu atitudinile lor nobile. Unitatea poetică dintre suflet şi destin se manifestă prin aceea că — şi aici este evidentă baza ideologică a ironiei şi autoironiei lui Mann — sfîrşitul bizar al acestor oameni de care scriitorul este foarte legat spune multe prin natura ei degradantă, spune, în ultimă instanţă, lucruri determinante despre esenţa lui Thomas Buddenbrook şi a lui Gustav von Aschenbach. Acolo unde tragicul este mai puţin încordat, grotescul nu apare ca mod de manifestare al morţii. Comicul nu este însă nici în acest caz ,,pur". El nu se poate disocia de problemele subiective de viaţă ale tînărului Mann, tratate de acesta cu multă gravitate; astfel în cazul situaţiei în care Tonio Kroger este cît pe ce să fie arestat, sau în cazul marii confruntări dintre Detlev Spinell şi Kloterjahn. Stilul unui astfel de fantastic gratuit-ironic, izvorînd din anume laturi ale ideologiei scriitorului, atinge un punct culminant în nuvela *Dulapul de haine.*

Transformarea treptată, dar tot mai evidentă, a ironiei şi autoironiei lui Mann în joc gratuit este determinată, deci, de două elemente. Pe de-o parte, de faptul că personajele sale importante se îndepărtează din ce în ce mai mult, sub raportul conştiinţei, de lumea obiectivă, pe de altă parte de faptul că

victoria realităţii asupra oricărui soi de falsă conştiinţă este subliniată energic şi continuu de scriitor. De aceea, aspiraţia artistică a lui Mann către jocul gratuit nu exprimă niciodată o anulare subiectivă a realităţii obiective, ci subliniază, dimpotrivă, triumful ei inevitabil şi necesar. Cu cît discrepanţa dintre existenţă şi conştiinţă este mai mare, cu atît înfrîngerea subiectivităţii îmbracă haine

moi groteşti şi mai înjositoare. Jocul gratuit ca formă conţine o pendulare l.intastică între fixarea temporară a conştiinţei false şi „vicleniile” lumii obiective care încearcă temporar să tolereze şi chiar să încurajeze iluziile. Conştiinţa falsă se leagănă în iluzie — uneori cu intuiţia efemeri- tăţii şi precarităţii ei — pînă cînd iluzia se spulberă într-o catastrofă
I ie bizar-comică, fie tragi-comică.

în acest mod este, de pildă, determinată atmosfera din *Alteţa regală.* Astfel, pe de-o parte, prinţul Albert consideră — pe bună dreptate — esenţa „comediei" pe care e obligat s-o joace ca o paralizare a energiei vitale şi a activităţii omeneşti. Neputinţa conştiinţei se exprimă în cazul său prin aceea că deşi prinţul înţelege, relativ limpede, absurditatea propriei sale existenţe sociale, şi totuşi, în ciuda naturii şi a puterii acestei existenţe el nu face nici cea mai mică încercare de a o părăsi efectiv. Pe de altă parte, pendularea între înţelegerea situaţiei reale şi iluzionarea cu privire la ea se oglindeşte nu mai puţin gratuit-umoristic în „vocaţia înaltă” a prinţului Klaus. Chiar dragostea lui, interiormente sinceră, este determinată de contradicţia ironică.

Sensul adînc al gratuităţii se exprimă relativ de timpuriu la Mann prin crearea în jurul personajelor a unei lumi în cel mai înalt grad originale şi specifice, în care aberaţiunile conştiinţei ajung să se exprime
— chiar sub influenţa a înseşi personajelor — într-o formă perfect pură. Gratuitatea în desfăşurarea acţiunii, ironia modalităţii narative au tocmai funcţia de a potenţa la maximum această cultură pură şi totodată de a împinge la explozie contrastul ireductibil dintre ea şi realitatea autentică, socialmente tipică.

în *Muntele vrăjit,* acuitatea problemei se înfăţişează sporită. Romanul reprezintă o cotitură în opera lui Thomas Mann, în măsura în care conţinutul său încearcă să cristalizeze — în forma unei perspective de dezvoltare — scepticismul negativ al scriitorului din perioada antebelică. Cu toate că tendinţele discrepante ale tînărului Mann cunosc la nivelul acestui roman o intensificare, iar forma stilistică a superficiei operei indică o apropiere mai mare de avangardismul contemporan, tendinţele interioare, esenţiale de opoziţie sînt de asemenea în creştere. Jocul pendular al ironiei se desfăşoară aici în forme mai variate şi accentuînd mai energic recunoaşterea pe trei planuri a realităţii obiective — a esenţei şi a adevărului ei. Primul plan este cel al lumii conştiinţei false, apărute ca o necesitate istorică; al doilea este cel al universului corespunzător acestei conştiinţe, univers creat de izolarea muntelui vrăjit, a

sanatoriului; în sfîrşit, al treilea plan este acela în care acest univers este demascat din perspectiva realităţii autentice ca nereal, ca aparent şi iluzoriu, ca înşelător. Şi cu cît contrastele ivite sînt mai mari, cu atît ironia şi autoironia sînt mai intense. Evident că aceste contraste pot să apară atît direct cît şi indirect; astfel dispariţia lor iluzorie, absenţa lor din zona de suprafaţă — ca în cazul atmosferei mlăştinoase din finalul *Muntelui vrăjit* — subliniază de fapt prezenţa lor efectivă în adîncime, eficacitatea lor — deşi invizibilă — în toate problemele umane. Este în aceasta o nouă modalitate de reprezentare a conflictelor conştiinţei contemporane avînd ca fundal şi temelie realitatea autentică. Deosebirea faţă de avangardism apare aici limpede, căci avangardismul nu este în stare să utilizeze ca factori compoziţionali decît primele două din cele trei componente ale lui Mann.

Este imposibil ca în expozeul de faţă să prezentăm, fie şi sumar, toate aceste raporturi; ne vom mulţumi deocamdată cu cîteva sugestii. Fără îndoială că romanele ciclului *losif* reprezintă punctul culminant al stilului mai sus înfăţişat. Deoarece realitatea poetică nemijlocită este în cazul acestei opere mitul, şi deoarece, ca urmare a consolidării concepţiei de perspectivă a scriitorului, tendinţa ideologică ce se află la temelia celor trei componente amintite se intensifică în continuare, gratuitatea, respectiv pendularea ironică şi autoironică între cele trei componente, capătă aici o formă nouă, originală. Universul mitic al romanelor joacă deopotrivă rolul celor două componente ale realităţii; el este atît realitate „personală", aparentă, adaptată conştiinţei, cît şi realitate autentică ce anulează continuu iluzia. Noutatea formală a romanelor ciclului *losif* constă în funcţia dublă pe care o îndeplineşte aici modalitatea epică a realităţii mitice. Prin aceasta gratuitatea, ironia şi autoironia se intensifică. Este vorba deci de faptul că scriitorul găseşte o modalitate epică în măsură, pe de-o parte, să confirme şi să facă credibilă, evidentă, lumea creată, pe de altă parte şi concomitent, să o distrugă continuu. Pendularea primelor romane ale lui Thomas Mann între cele două realităţi se transformă aici într-o mişcare imanentă şi pur interioară în cuprinsul aceleiaşi realităţi: o pendulare a lumii create între aceşti doi poli. Din punct de vedere artistic se produce o nouă apropiere de literatura de avangardă; sub raportul legităţii principiului formativ fundamental intervine însă şi o categorică opoziţie. Literatura de avangardă cultivă şi ea pendularea gratuită între extreme: dar o cultivă şi o utilizează exclusiv ca mişcare între conştiinţa falsă, nerecunoscută ca atare, şi realitatea „personală" a acesteia; ea consacră, deci, subiecţi' vismul ca principiu ultim al concepţiei despre lume şi creaţie. în timp cela Thomas Mann, pendularea ironică între realitatea imaginată şi realitatea autentică (obiectivă) se încheie cu triumful acesteia din urmă, chiar şi în condiţiile în care ambele realităţi sînt legate în cuprinsuf mitului (cazul de faţă). Deosebirea artistică

dintre Thomas Mann şi literatura de avangardă, respectiv faptul că în opera lui Mann anularea incidentală obţine dublul sens al distrugerii şi al conservării (al menţinerii poetice a ficţiunilor necesare ca ficţiuni) nu poate modifica cu nimic opoziţia estetico-ideologică.

Cufundarea în adîncurile mitice ale folclorului Asiei de sud-vest nu slăbeşte, ci dimpotrivă, întăreşte în opera lui Thomas Mann primatul realităţii asupra oricărei iluzii subiective. Cu atît mai mult cu cît claritatea perspectivei scriitorului nu apare nicăieri mai limpede exprimată ca în finalul volumului *losif, cel care îndestulează.* Fapt ce are importante- consecinţe asupra tuturor operelor scrise în timpul şi după geneza ciclului *losif.* Din şirul lung al noilor motive ne vom ocupa mai jos doar de- unul singur. Thomas Mann începe — evident, în operele de importanţă secundară — să recunoască bazei pur materiale a vieţii şi a conştiinţei capacitatea de a determina destine. Domeniul biologicului este astfel extins pînă la adîncurile personalităţii. Constituţia fizică a personajelor, începînd cu *Micul domn Friedemann,* nu a fost niciodată lipsită de importanţă pentru destinul acestora. Avem de-a face însă cu aspecte calitativ diferite, după cum înfăţişarea fizică a personajelor este motivul care declanşează catastrofa, forma de manifestare a catastrofei sau procesul care determină, ca în operele de mai tîrziu, *înşelata* şi *Capetele schimbate,* conţinutul conflictului. Faptul că povestirea *Capetele schimbate* — ca şi *Alesul—îşi* desfăşoară acţiunea într-o lume „personală", construită fantastic, cu legi valabile numai în interiorul limitelor ei, în timp ce *înşelata* este figurată cu mijloacele directe ale realismului caracteristic scrierilor lui Mann cu subiecte din lumea contemporană, nu modifică în esenţă nimic din specificul comun celor două nuvele.

Pretutindeni realitatea autentică este şi realitate poetică, forţă determinantă. Deşi înglobează sfera biologicului, ea nu se transformă în putere dominatoare, brutal fatalistă. Falsitatea conştiinţei este pusă în lumină de principalele determinări ale fiecărei existenţe în parte. Prin aceasta ea este destinată — pe bună dreptate — să eşueze în necesităţile fundamentale ale existenţei şi devenirii obiective. Peste tot se face simţită o dialectică simplă şi profundă: pe de-o parte se justifică subiectiv conştiinţa falsă, produs inevitabil al realităţii, pe de altă parte inteligenţa artistică a lui Thomas Mann — ca şi aceea a lui Shakespeare sau Balzac — demonstrează că pînă şi conştiinţa cea mai falsă cuprinde, în mod necesar, un grăunte de adevăr, fiindcă este cu neputinţă să se trăiască cu o conştiinţă absolut falsă. Această justificare subiectivă, evident, extrem de relativă, nu se referă numai la geneza pasiunilor. Ea poate, ca în finalul *Alesului* — în special —, să triumfe sub forma victoriei definitive a voinţei şi a destoiniciei. Sau poate să producă o împăcare tragi-ironică cu destinul, ca în

povestirea *înşelata,* în care mama, înşelată şi derutată de propria ei materiali'tate, bolnavă, muribundă, este din perspectiva vieţii şi a interiorităţii umane mai tînără decît fata ei „sănătoasă" (nu putem trata în acest context dialectica materială a destinului ei).

Există în această nuvelă o ironie mai profundă, un accent artistic mai plin pus pe gratuitate. în destrămarea unor ideologii complet false, gratuitatea atinge adîncimea uşor polemică a adevărului vieţii; astfel în legarea domol ironică a contestării incidentale a picturii moderne, abstracte, fără obiect, de tragismul biologic al fiicei inteligente *(înşelata).* Tot aşa, în absurdizarea complexului lui Oedip prin comportamentul destoinic, prin morala substanţial sănătoasă, legată de viaţă, a eroului *(Alesul).* Se vădeşte din nou şi aici în raport de Freud — ca şi în cazul tragic al lui Leverkuhn, în raport de învăţătura lui Nietzsche — că Thomas Mann scriitorul gîndeşte întotdeauna mai bine şi mai sănătos decît eseistul ce deapănă doar idei. La Thomas Mann, fiu al unei epoci şi al unei clase frămîntate, profund problematice, jocul ironiei şi al autoironiei este un important mijloc de înfrîngere prin artă a tendinţelor false ale ideologiei epocii salecărorascriitorul, nemijlocit, prin act de gîndire, nu le-ar fi putut—în nici un caz — face faţă. Scriitorii mai norocoşi ai unor epoci şi clase mai puţin frămîntate, cum a fost între alţii şi Balzac, opun vehement falsităţii din planul gîndirii autenticitatea din planul ficţiunii literare. După cum spune Marx, ei caută adevărul „în mijlocul gunoiului contradicţiilor". Dar, în timp ce diferenţa dintre Mann şi realiştii mai vechi se referă la mijloacele de expresie istoric determinate şi este dublată de o înrudire a aspiraţiilor ideologice, în cazul diferenţei dintre Mann şi scriitorii contemporani de avangardă avem de-a face cu o asemănare artistică de suprafaţă dintre unele mijloace de expresie, însoţită însă de opoziţia atît a ţelurilor principale ale plăsmuirii artistice cît şi a determinărilor formale hotărîtoare sub unghiul estetic şi ideologic.

Şi în acest context momentul deciziunii este centrat pe problema perspectivei. Reevaluarea pozitivă a complexului de probleme amintit se exprimă în dezvoltarea lui losif printr-o acţiune — omeneşte firească — ce-i umple sufletul şi al cărei conţinut este activitatea în folosul semenilor săi. Această altitudine morală este reprezentată în cazul lui Adrian Leverkuhn de recunoaşterea tragic-întîrziată a singurei căi drepte ce ar fi trebuit urmată: .... şi omul, în loc să se îngrijească cu înţelepciune de ceea ce trebuie pe pămînt pentru ca să fie mai bine, şi cu mintea trează să facă totul ca printre oameni să se înfiripe acea rînduială care pregăteşte din nou pămîntul şi împrejurarea potrivită, pentru opera irumoasă, el dă bir cu fugiţii şi izbucneşte într-o beţie drăcească: atunci îşi pierde sufletul şi sfîrşeşte în şanţ".

Astfel de puncte culminante ale conştiinţei sînt însă doar manifestările cele mai evidente ale principiului constitutiv care condiţionează, geneza universului tuturor operelor tîrzii ale lui Thomas Mann. înţelegerea dobîndită de scriitor în această epocă şi înţelepciunea sa determină — pozitiv şi negativ — destinul fiecărui personaj. Şi nu este vorba ca la Conrad sau Hemingway de „eroul" izolat, capabil să găsească doar pentru sine drumul unei confirmări abstract-morale, ci de un „căutător", de un rătăcit — parţial sau total —,care găseşte,

într-o oarecare măsură, calea ce duce în societate, respectiv în comunitatea celorlalţi oameni. Căci norma morală a acţiunii atinsă de Thomas Mann şi dictată de aici' înainte de viaţa însăşi devine baza de creare a fiecărui personaj. Acest lucru justifică şi sensul gratuităţii biologicului în opere ca *Alesul* sau *înşelata.*

Fantasticul gratuit al lui Thomas Mann are deci un astfel de subtext. El se deosebeşte, tocmai de aceea, foarte mult de toate ipostazele sale anterioare, numai aparent asemănătoare. E, T. A. Hoffmann, spre pildă, contemporan cu feudalismul muribund şi cu faza mic-burgheză a capitalismului timpuriu din Germania, reprezintă fantomatic figurile tipice ale acestei epoci de tranziţie. Ca urmare, problema centrală a stilului său trebuie căutată în modalitatea în care scriitorul a reuşit să confere acestor fantome viaţă la fel de autentică ca şi oamenilor, ca şi mediului uman care le înconjoară. Echivalarea deosebirilor şi anularea asemănărilor şi identităţilor au deci, la Thomas Mann şi la E. T. A. Hoffmann, tendinţe opuse. Mai apropiat de modul lui Thomas Mann pare să fie fantasticul cu care operează Keller în *Spiegel Motănaşul,* proză în care

fantasticul este doar haina fabulos-colorată, autentic-neverosîmilă a unor raporturi reale, iar ironia reprezintă doar contrastul dintre adevăr, amăgire şi autoînşelare. Motive de felul acesta se regăsesc şi în opera (ui Thomas Mann, dar nu în acel mod absolut, caracteristic lui Keller, ci cu un relief pus tardiv în evidenţă. Această deplasare a proporţiilor este atît de puternică, încît generează calităţi de substanţă şi formă absolut noi'. Ele constau într-o extrem de complicată alternare a forţelor subiective cu cele obiective, a iluziilor inevitabile cu autoiluziile, a erorii cu adevărul.

Abia din încrucişarea complicată a acestor forţe şi contraforţe rezultă viziunea lui Thomas Mann asupra lumii contemporane. Fantasticul din opera sa subliniază prin perifrază un lucru esenţial. Şi anume faptul că jocul gratuit este într-un astfel de grad motorul intensificării şi al atenuării, al sublinierilor şi al rezervelor, încît în fiecare situaţie în parte să poată fi evidenţiată proporţia concretă dintre eroare şi adevăr. De aceea, tratarea ironic-autoironică este imperios necesară atît pentru oglindirea realistă a izolării contemporane, cît şi pentru reflectarea conţinutului vieţii contemporane transpus în fantastico-mitic. De aceea, în ultimă instanţă jocul gratuit este întotdeauna mijlocul de revelare al adevărului şi al realităţii. împletirea atît de complicată de mişcări creează un spaţiu artistic amplu, o alternanţă extraordinară de motive şi forme. Caracterul căutat, singularitatea şi distincţia lor frizează, aparent, maniera; totuşi, ca o consecinţă, pe de-o parte, a aspiraţiei viguroase către adevăr şi realitate, spre dezvăluirea perspectivei vieţii contemporane, pe de altă parte a concreteţei izvorîte din toate aceste tendinţe îşi face apariţia un stil ce depăşeşte cu mult orice fel de manieră.

Acest stil este profund real ist în ciuda tuturor ingredientelor descrise, aparent nerealiste. Modul abstract în care este luată în considerare perspectiva socialistă desparte totuşi opera lui Thomas Mann de realismul socialist, făcînd din ea expresia cea mai înaltă — şi pentru moment, ultima — a realismului critic burghez. Opera lui Mann oglindeşte lumea burgheză, văzută în spirit burghez, dar cu ochiul nepărtinitor şi văzînd 'larg al burghezului care în evaluarea prezentului, în înţelegerea esenţei acestuia precum şi în cercetarea viitorului.se ridică ideologiceşte mult deasupra limitei porropriei clase.

Mărturisirile escrocului Felix Krull au fost lăsate la vremea lor deoparte în favoarea *Morţii la Veneţia* şi au rămas fragment timp de decenii. După terminarea ciclului *losif şi fraţii săi,* lucrul a fost reluat. *Krull* a concurat, desigur pentru scurtă vreme, elaborarea romanului *Faustus.* Recitindu-şi vechile schiţe, Thomas Mann formulează în felul următor — în jurnalul său intim — înrudirea şi totodată opoziţia dintre cele două teme: ,,De cercetat înrudirea interioară dintre subiectul faustic şi acesta (*motivul singurătăţii* e acolo tragico-mistic, aici umoristico-criminal); totuşi primul, în măsura *în care* poate fi înfăţişat, îmi pare astăzi mai potrivit, mai actual, mai urgent...". Cu aceasta Thomas Mann fixează pregnant locul romanului *Krull* în cuprinsul întregii sale opere.

IIIîn acelaşi loc se găsesc şi alte observaţii importante în legătură cu fragmentul *Krull.* Jurnalul mai pomeneşte astfel de o discuţie dintre scriitor şi soţia sa în legătură cu *Krull* şi de dorinţa prietenilor lui Mann ca fragmentul să fie continuat. La care se adaugă: „Ideea nu este întru totul străină de mine, dar socot planul care provine dintr-o epocă dominată de problema raportului artist-burghez ca învechit şi depăşit de *losif".* Indicaţia este deosebit de semnificativă. Ea schiţează, retrospectiv, părerea lui Thomas Mann despre planul romanului *Krull,* despre legătura interioară dintre *Krull* şi opera sa de tinereţe şi, mai cu seamă, despre ieşirea din această sferă prin ciclul *losif.*

Depăşirea problematicii raportului artist-burghez înseamnă, în primul rînd, generalizarea acesteia din urmă. într-un studiu mai vechi am caracterizat unitatea dintre continuitate şi depăşire prin aceea că scriitorul preia din *Tonio Kroger* — fără a o lega însă direct de condiţia existenţei de artist — problema psihologică şi morală. Problema centrală a tînărului Thomas Mann este generalizată aici în plan social, respectiv este ridicată din sfera simplei opoziţii artist-burghez în cea a raporturilor mai vaste care alcătuiesc practica socială. Sînt deci foarte numeroase argumentele care pledează pentru caracterizarea ciclului *losif* ca moment de depăşire a scrierilor de tinereţe. Cu toate acestea cred că raporturile obiective dintre scrierile lui Mann nu sînt acoperite pe deplin de mai sus enunţata lui opinie. în studiul amintit am încercat să arăt şi eu că *Moartea la Veneţia* izvorăşte într-adevăr din conflictul artist-burghez, dar că, prin conţinut, nuvela depăşeşte — cel puţin parţial.
— acest conflict sau tinde măcar să îl depăşească. Thomas Mann însuşi,

referfndu-se la aceste explicaţii, subliniază relaţiile interioare „dintre nuvela veneţiană şi *Faustus".*

Raportul este, după părerea mea, triplu. în primul rînd, din problematica artistului — clasic ilustrată de *Tonio Kroger* — începe să se profileze problematica artei înseşi. în al doilea rînd, raportul cu lumea contemporană, a perioadei imperialiste, este incomparabil mai bogat şi mai diferenţiat ilustrat. Creşterea ameninţătoare a infernului sufletesc, care lipseşte cu totul din primele nuvele, cu tematică din lumea artiştilor, se întrupează pentru prima oară aici. în al treilea rînd, activitatea artistică este privită aici pentru întîia oară ca modalitate a acţiunii sociale. în scrierile anterioare ea desemna doar îndepărtarea artistului de viaţa burgheză, însingurarea lui. *Moarte la Veneţia* dezvoltă în schimb această tendinţă pînă la ultimele consecinţe. Dar totodată ea trimite la funcţia socială, obligatoriu păradoxală, a artei şi a artistului în socie-tatea burgheză, ceea ce face din această nuvelă un preludiu timpuriu la *Doctor Faustus.* Raporturile sînt deci multiple şi extrem de complicate; — văzînd însă lucrurile din această perspectivă, putem oare considera prima impresie a lui Thomas Mann, respectiv părerea că problematica perioadei de trecere ar fi depăşită în raport cu romanele ciclului *losif,* ca fiind obiectiv întemeiată?

Cred că nu. Dimpotrivă, după opinia mea, nu este de loc întîmplător faptul că planul romanului *Krull* redevine actual tocmai după încheierea elaborării ciclului romanesc *losif,* iar cauza reactualizării nu-mi pare să fie — nici măcar în primul rînd — determinată de paralelismul, sugerat mai sus, dintre *Krull* şi *Faustus.* Cred că sub raportul esenţei Felix Krull, ca personaj, este de fapt o completare, o replică ironică la losif. Afirmaţia necesită o justificare mai amănunţită. în ciclul *losif,* Thomas Mann ridică şi tratează — evident, corespunzător conţinutului şi formei epocii contemporane — una din principalele probleme ale epocii clasice, respectiv autodelectarea — cu propria-i substanţă — a personalităţii. în perioada de început a dezvoltării literaturii burgheze, această problemă nu se impune încă în forme autonome. Autodelectarea personalităţii apare, în mod firesc, ca produs secundar, necesar, al unei lupte — încununate de succes — de o viaţă întreagă. Ea capătă o anume nuanţă de autonomie, cel mult, în forma polemicii umaniste care afirmă viaţa lumească opu- nînd-o ascetismului medieval sau puritan. în epoca burgheză tîrzie, o astfel de autodelectare a personalităţii se prezintă, deja, ca obiectiv inaccesibil. La Tolstoi, în special, se poate constata că multe din trăsăturile aşa-zis religioase ale operelor sale majore izvorăsc din acest complex de probleme. Tolstoi a înţeles foarte bine antinomia morală existentă în societatea burgheză: pe de-o parte, autodelectarea este realizată concret ca trăsătură particulară a egoiştilor, inferiori sub toate raporturile; în acest sens, ea nu are numai un obiect nedemn, ci şi — corespunzător—un mod de exprimare subiectiv, care degradează omenia. Pe de al'tă parte, în societatea pe care o cunoaşte şi o descrie Tolstoi, oamenii cinstiţi şi curaţi moralmente nu pot să găsească în activitatea lor personală, nici subiectiv, nici obiectiv, satisfacţia propriului eu şi a propriei vieţi sufleteşti. Onestitatea se transformă în autoflagelare ascetică.

De aceea, la Konstantin Levin, experienţa religioasă specific tolstoiană apare la orizont ca o consolare. Cu toate că Tolstoi, observator strălucit şi inteligent al epocii sale, nu-şi poate păstra multă vreme, — ca scriitor —, iluziile cu privire la problematica adîncă a unor astfel de împliniri, el se vede mai degrabă nevoit să anuleze continuu, cu amară autoironie, soluţiile imaginare ale dilemei. între aceşti doi poli istorici seaflă scurtul intermezzo al clasicismului german; şi, înainte de toate, *Anii de ucenicie ai luiWilhelm Meister,* în care utopia interimistă îmbracă forma cea mai pură.

Nu este nevoie de explicaţii amănunţite pentru aînţelege că producţia de tinereţe a lui Thomas Mann este determinată de principiul antinomic tolstoian; evident, fără adoptarea iluziilor acestuia cu privire la soluţia religioasă. Ascetismul lumii interioare, respingerea oricărui fel de egoism nemijlocit, sînt înfăţişate de tînărul Thomas Mann poate mai agresiv, mai negativ decît de Tolstoi însuşi. Lucrul acesta reiese nu numai din problematica profesiunii şi a comportamentului, pe care am analizat-o în repetate rînduri, ci şi din deşertăciunea deplină a desfătărilor în viaţă şi a autodesfătării la Christian Buddenbrook şi, în special, la personajul principal din nuvela *Bajazzo.* Critica lui Thomas Mann se ridică aici la autoînţelegerea limpede pînă la caricatură, a acestui tip uman. ,,Există", spune eroul sintetizînd rezultatul propriei vieţi, ,,o singură nenorocire: pierderea plăcerii în faţa propriei fiinţe. Să nu te mai placi, iată nenorocirea! — ah, am simţit asta limpede, întotdeauna. Tot restul e joc şi îmbogăţire a vieţii, în orice altă suferinţă poţi să fii atît de extraordinar de mulţumit de tine, să apari într-o postură atît de favorabilă. Abia neîmpăcarea cu tine însuţi, conştiinţa încărcată, disputele vanităţii sînt cele care ajung să-ţi dea o înfăţişare jalnică şi respingătoare.. Polul opus, dilema atitudinii care pe această treaptă de dezvoltare a lui
Mann cuprinde, şi în acelaşi timp îngustează, problema raportului artist-burghez, arată prin urmare că prăbuşirea ţinutei înseamnă descompunerea deplină a unui mod de viaţă, pierderea personalităţii şi pierderea posibilităţii acceptării cordiale a propriului eu. în felul acesta problema este însădeplasată, angajată pe o linie de dezvoltaresecundară — cu toate că, evident, nu lipsită de importanţă. Linia principală apolemicii lui Thomas Mann se apropie aici foarte mult de unele aprecieri, ocaziona! ironice, ale bătrînului Goethe, lată bunăoară ce spune în această privinţă Mefisto, despre tînărul împărat:

Căci tînăr el urcînd în scaun,
Strîmb i-era pe plac să creadă Că se
îmbină, fără de sfadă,
Că e frumos şi-s de dorit,
Plăceri alături de domnit.

De bună seamă, prăbuşirea este la Goethe mai mult exterioară, în vreme ce la tînărul Thomas Mann ea are, dimpotrivă, un caracter mai degrabă interiorizat.

Chiar prima schiţă a romanului *Krull* — ca şi *Moartea la Veneţia,* cum arătam mai sus — tinde către o redactare de un tip mai general, întreruperea lucrului la romanul *Krull se* justifică tocmai prin această situaţie nouă, neexplicată întru totul. Complexului de probleme mai sus evocat, cursul vieţii lui Gustav von Aschenbach îi oferă — în grotescul său tragicomic — un răspuns intensiv, de o concentrare specific nuvelistică, dar de aceea (deşi profetic-anticipativ) negeneralizat din punct de vedere artistic şi ideologic. Or, dificultăţile imaginii extensiv umoristice a tipului de destin ilustrat de Felix Krull impunînd, anume din această pricină, o reflectare largă a realităţii, nu puteau fi biruite cu mijloacele de atunci. Tocmai de aceea romanul a rămas — şi nu întîmplător chiar în pragul intrării eroului în viaţa propriu-zisă — un fragment. Viziunea poetică a lui Thomas Mann era în măsură încă de pe atunci să cuprindă şi să zugrăvească cu limpezime componentele de ordin pur psihologic ale personajului Felix Krull. Reprezentarea lumii însă, care în interacţiune cu aceşti germeni social-morali să determine înflorirea acestora din urmă, a fost lăsată în rezervă, pentru o perioadă ulterioară de dezvoltare. în această lumină, nuvela *Moartea la Veneţia* acuză şi ea un aspect nou în economia arhitecturii operei lui Thomas Mann. Destinul lui Aschenbach sugerează, anticipînd, problemele care se pun în

zilele noastre în faţa acţiunii; totuşi — şi acest fapt se acordă perfect cu forma de nuvelă, explicînd caracterul desăvîrşit, sub raport literar, al genului — este mai mult vorba de premisele sociale, psihologice, morale, precum şi de urmările acţiunii, decît de acţiunea în sine.

Ambele opere consemnează prin urmare — complet sau fragmentar, – anticiparea unor tendinţe ulterioare, presimţirea acelui mare moment. de răscruce care avea să fie, atît pentru Thomas Mann cît şi pentru alţii, primul război mondial. Procesul în chestiune nu poate fi înfăţişat aici nici măcar sub forma unei schiţe. Sugerăm doar că elementele de anticipaţie din aceste opere nu se referă direct la problematica conţinută de *Reflecţiile unui apolitic,* ci la direcţia pe care se va angaja Thomas Mann după terminarea războiului. Şi despre caracterul intern-contradictoriu al *Reflecţiilor unui apolitic* am mai vorbit, în studii ale noastre mai vechi. Aici ne vom mărgini doar la a observa că această scriere, considerată din perspectiva întregii opere a lui Thomas Mann, reprezintă de fapt un.: *t,reculer pour mieux sauter"*[6].

La rîndu-le, operele următoare ale lui Thomas Mann le putem aborda în cele ce urmează numai în cadrul cîtorva sugestii. Şi *Muntele vrăjit* rămîne, evident, un epos, larg desfăşurat, al premiselor acţiunii sociale de astăzi. Aventurile lui Hans Castorp cuprind într-o totalitate epicăde certă autenticitate conţinutul şi forma opţiunii necesare ce se impune prealabil oricărei acţiuni. Nuvela *Dezordine şi suferinţă timpurie,* ca intermezzo, exprimă în manieră liric-intimă, şi tocmai de aceea într-un mod intens autoironie, deşi rezervat, eschivarea plină de teroare din faţa noilor sarcini. în schimb, *Mario şi vrăjitorul* oferă prin figura lui Ci pol la, pentru întîia oară în opera lui Thomas Mann, psihologia şi modul de a acţiona ale unui personaj indiscutabil reacţionar. (în figura lui Naphta apăreau doar bazele ideologice şi tentaţiile morale ale unui atare tip.) Cînd Thomas Mann zugrăvea în operele sale de tinereţe oameni ce întruchipau reacţiunea în raport cu direcţia sa umanistă — să ne gîndim, spre pildă, la familia Hagenstrom din *Casa Buddenbrook* — , aceştia erau descrişi dintr-o perspectivă exterioară, ca să spunem aşa,, de cronică. Iar la originea acestui fapt stau cauze mai profunde decît cele ce explică principiile stilistice ale aceloraşi opere. Baza social-critică a acestora din urmă mai era încă o anume atitudine romantic anticapitalistă. Familia Hagenstrcm amalgamează de aceea în mod inextricabil – în ochii scriitorului Mann din perioada amitită — progresul economic şi regresul cultural şi uman. Reacţionarismul devine pentru Thomas Mann sesizabil, total inteligibil, şi artisticeşte raţional analizabil, abia după ce scriitorul izbuteşte să îi înţeleagă acestuia cu claritate perspectiva socială în raport de viitorul burgheziei. Abia în acest context opoziţia şi conflictul dintre reacţiune şi popor atinge punctul în care cristalizarea artistică să devină

[6] In limba franceză în original: cîţiva paşi înapoi pentru a sări mai bine (n.tr.).

posibilă. Seducerea hipnotică a lui Mario de către Ci pol la, trezirea lui din ameţeala demagogică şi răzbunarea împotriva vrăjitorului alcătuiesc prima operă de sens politic a lui Thomas Mann. Abia aici se deschide, sub unghi ideal şi estetic, drumul către marile reprezentări ale acţiunii umane în contextul realităţii istorice.

Tantae molis erat.. .* a găsi fundamentarea ideologică a ciclului *losif.* Şi în acest caz va trebui să ne limităm, de asemenea, doar la cîteva sugestii, atît cît sînt necesare pentru a putea lumina mai îndeaproape problema concretă pe care ne-am propus-o. Problema centrală a acestui mare ciclu de romane este educarea lui losif, creşterea lui de la delectarea visătoare, închisă în sine, cu propria personalitate, la omul socialmente activ, matur, care în urma înţelegerii corecte a realităţii, şi la capătul unei activităţi sociale fructuoase, folositoare, ajunge să atingă treapta cea mai înaltă a autodelectării personalităţii.

Cum am lăsat deja să se întrevadă mai pe larg în altă parte, în centrul romanului *Faustus* stă arta ca practică în sînul societăţii. Adrian Leverkuhn se situează, nemijlocit, pe o poziţie mult mai agresivă decît Tonio Kroger şi Gustav von Aschenbach faţă de orice autodelectare. El se sprijină pe sine însuşi într-un mod mult mai categoric decît aceştia din urmă, dar, deoarece centrul mobil al fabulaţiei romanului nu-l mai constituie atitudinea subiectivă a artistului, şi nici dialectica interioară a acesteia din urmă — precum în cazul lui Aschenbach — , ci funcţia socială a practicii artistice, respectiv naşterea stilurilor în cuprinsul societăţii şi integrarea lor ulterioară în sînul ei, respingerea de către Adrian Leverkuhn a autodelectării personalităţii capătă un înţeles cu totul nou şi cu mult mai cuprinzător. Marele duel spiritual cu diavolul reprezintă şi în această privinţă un moment culminant al modului de viaţă şi al ideologiei eroului, respectiv al convingerii profunde a acestuia că arta nu poate oferi nici creatorului şi nici consumatorului ei plăcerea pură a propriului eu, respectiv a obiectului artistic, că arta — în cazul în Care este cu adevărat sinceră, cu adevărat actuală — nu poate să sune decît ca parodie, că pentru producerea ei este nevoie de răceală interioară, de beţie rece, de extazul îngheţat al inumanităţii, al antiumanităţii. Şi faptul că Adrian Leverkuhn, subiectiv cinstit în fond, cade victimă propriei sale evoluţii, nu poate schimba cu nimic esenţa acesteia, respectiv trecerea ei în fascism, tot aşa după cum societatea al cărei produs necesar este Leverkuhn nu poate să nu evolueze în fascism.

Delectarea personalităţii cu propria-i substanţă este, în ciclul romanelor despre losif, replica pozitivă la asceza demonică implicată de tragedia cuprinsă în *Doctor Faustus.* Ambele romane s-au născut din încleştarea spiritual-morală cu hitlerismul, Leverkuhn ilustrînd tipul victimei evoluţiei către fascism, iar losif — opusul său. Nu este, desigur, o întîmplare faptul că tocmai în această luptă cei mai importanţi scriitori antifascişti germani au creat asemenea personaje polemico-pozitive: Heinrich Mann în *Henric al IV-lea,* Thomas Mann în *losif* (vezi şi figura lui Goethe din romanul *Lotte laWeimar,* operă la care nu ne vom referi în cele ce urmează,, pentru a evita complicaţii ulterioare, altminteri inevitabile).

Lupta împotriva forţelor politico-sociale şi psihologic-morale reacţionare, distrugătoare de omenie, ale imperialismului începe cu mult înainte de apariţia fascismului, cam o dată cu Anatole France şi Romai'n Rolland. Atîta timp cît această mişcare de opoziţie are în faţă perspectiva victoriei, ea îşi propune, cu o anume obligativitate, realizarea acestei sarcini poetice: opunerea unei contra-imagini pozitive omului întunecat, lipsit de ţel, disperat, sau cinic resemnat din perioada imperialistă. Aceasta este calea pe care problema autodelectării personalităţii redevine actuală, căci de îndată ce se impune credinţa în posibilitatea unei. activităţi raţionale, încărcată de sens, în folosul propriu şi în folosul societăţii — în cadrul unei colectivităţi omeneşti renăscute şi regenerate — se iveşte în mod spontan, ca reflex psihic, şi autodelectarea. Perspectiva regenerării este în acest caz o inevitabilă premisă. Căci fără de ea n-ar mai putea fi vorba decît de o simplă reconciliere orgolioasă, egoistă, cinică sau mărginită, cu societatea. Din această situaţie decurge, firesc, caracterul întrucîtva utopic al unei astfel de perspective. Căci, indiferent dacă speranţele legate de salvarea umanităţii se îndreaptă către, reînnoirea democratică a orînduirii burgheze sau către înlocuirea acesteia prin socialism, omul nou creat pe o astfel de bază nu poate fi împămîntenit direct, nemijlocit, în prezent, el fiind cetăţeanul unei societăţi viitoare. (Această dilemă există, ce-i drept, numai pentru realismul burghez; un scriitor realist-socialist va putea prea bine să înfăţişeze figuri de trecere, luptători pentru transformarea vieţii. Că realismul critic eşuează în această privinţă, reiese cu cea mai mare limpezime din destinul lui Jacques Thibault, la sfîrşitul ciclului romanesc de mare anvergură şi, pînă în preajma finalului, excelent, al lui Roger Martin du Gard,)

Toate acestea trebuiau spuse pentru a putea înţelege romanul *Krull,* reluat de Thomas Mann şi continuat la un nivel superior, ca un ,,joc" satiric cu cele două mari opere de bătrîneţe ale sale, de fapt, mai puţin cu *Faustus* şi mai mult cu *losif.* Orizontul larg şi cuprinzător al raporturilor mundane este probabil motivul hotărîtor pentru care lucrul la roman a fost întrerupt, iar apoi, peste decenii, reluat.

Este izbitor faptul că personajul Krull, chiar în ipostaza originară, prezintă nenumărate trăsături — minore şi majore, secundare şi principale — care se constituie ca paralele ironice la protagonistul ciclului *losif.* Aici se poate vedea limpede siguranţa şi energia cuprinzătoare a viziunii poetice prin intermediul căreia Thomas Mann reflectă realitatea şi prin care raporturile de sens — sub dubla semnificaţie de profund şi de plauzibil[7] — sînt fixate literar într-o etapă în care determinările hotărî- toare ale conţinutului spiritual n-au ajuns încă la stadiul maturităţii. Să ne gîndim numai la frumuseţea fizică deosebită a ambelor personaje, şi în special la cel cu pielea brun-aurie. Să ne gîndim la jocul cu extazele ■ convulsive al cărui mimetism are profunde implicaţii sufleteşti. Să ne gîndim la dibăcia lor în orice activitate, plăcută sau dezagreabilă, distractivă sau plicticoasă; la îndemînarea fiecăruia dintre ei de a intui după voie

[7] în original joc de cuvinte între „sinnvoll" (plin de sens, profund) şi ,.sinnfât 'lig" (plauzibil, evident) (*n.red.*).

raţionamentele altora şi de a le vorbi pe plac. Să ne gîndim că acestea şi altele încă poartă, la fiecare dintre ei, amprenta unui amestec inextricabil de gravitate şi de joc. Modul acţiunii amîndurora poartă nuanţa unei pendulări ironice între comedia lucid regizată — care poate reuşi numai prin investirea tuturor energiilor, prin ,,jocul" autentic cu posibilităţile de acţiune, fin observate, ale psihicului partenerului — , şi distanţarea sufletească deliberată, urmărirea consecventă a scopului dinainte stabilit. Autodelectarea personalităţii nu este la aceste personaje simplă meditaţie ulterioară, simplă amintire, ci conştiinţă, respectiv conştiinţa de sine, care însoţeşte, şi totodată întăreşte şi sprijină acţiunea. Pe aceasta se bazează graţia, farmecul şi profunzimea multora dintre scenele romanului. în fragmentul originar această tendinţă atinge punctul său culminant în episodul trierii recruţilor, unde Krull, însce- nînd cu virtuozitate o comedie, izbuteşte să obţină a fi declarat definitiv inapt pentru serviciul militar. Ceea ce reprezintă preludiul carierti sale de escroc.

De bună seamă că în centrarea şi în proporţional izarea unor astfel de calităţi, parţial înrudite, există o deosebire tranşantă, ba chiar o opoziţie. Căci altfel cum s-ar putea explica faptul că losif ajunge conducătorul şi „îndestulătorul" unui mare popor, în vreme ce — prin mijlocirea talentelor sale — Krull nu ajunge decît la escrocherie individuală? Nu trebuie uitat că, în ciuda îndemînării şi a capacităţii sale de dezvoltare, în ciuda seriozităţii dispoziţiilor fundamentale ale eroului, viaţa lui losif, în special în epoca de tinereţe, nu este cu totul lipsită de unele momente de şarlatanie, de înşelăciune. Bunăoară, atunci cînd obţine din mîna tatălui rochia Rahelei, Ruben îi aduce unele învinuiri care, pe lîngă invidie şi răutate, conţin şi un sîmbure de critică întemeiată. Astfel, Ruben îi reproşează lui losif că l-a lăsat cu bună ştiinţă pe tatăl său să cîştige la jocul cu pietre, spre a-l bine dispune, şi că apoi, luîndu-l cu vorbe dulci, s-ar ti făcut stăpîn pe rochia cea somptuoasă împotriva adevăratei voinţe a acestuia: „Aşa, l-ai îndemnat şi te-ai rugat de el. împotriva voinţei lui ţi-a dat-o, ispitit de voinţa ta. Ştii tu oare că este faptă împotriva lui Dumnezeu să abuzezi de puterea ta făcînd pe altul să se supună nedreptăţii şi să săvîrşească ceva de care să-i pară rău?" Aceasta este —în limbajul mitului —o învinuire de înşelăciune, nu cu totul lipsită de întemeiere.

în sfîrşit, să mai amintim şi un alt episod din viaţa lui losif, anticipat ca paralelă în *Krull.* Este vorba de cele două momente de răscruce, în care „groapa" apare ca simbol al prăbuşirii şi al refacerii, primul la capătul gîlcevii care îl opune pe losif fraţilor săi, al doilea la finele conflictului care îl opune pe erou lui Putifar şi femeii sale. Fragmentul *Krull* conţine, chiar în versiunea originară, indicaţii desluşite că astfel de „gropi" —sub forma modernă a prozaicei îhchisori — apar şi în viaţa lui Felix Krull. Evident că, în acest sens, trebuie să ne mulţumim, chiar şi după publicarea primei părţi a „memoriilor", doar cu constatarea unor date de ordinul abstractului. Căci cauzele şi urmările „gropii" în viaţa lui Felix Krull nu au fost încă figurate în roman. Aici se mai iveşte şi o altă problemă fundamentalăîn ceea ce priveşte raportul dintre cele două opere, în ciclul *losif,* „groapa" înseamnă mai mult decît un simplu artificiu destinat rezolvării exterioare de conflicte. „Groapa" îi prilejuieşte lui losif in

două rînduri, pe linia unei intensităţi crescînde, o criză catartică, criza laturii celei mai ameninţătoare a autodelectării personalităţii, a convingerii că pe el, pe losif, „fiecare îl iubeşte mai mult decît se iubeşte pe sine". (Raporturile dintre aceste tendinţe psihice şi tragedia germană au fost deja sugerate de noi în alt context.) Absenţa totală, fie şi a unor aluzii în acest sens în romanul de aventuri *Krull,* nu este însă, în nici un caz, o deficienţă de creaţie. Şi aceasta în virtutea faptului că, în vreme ce catarsisul tragic — sau catarsisul care învinge tragicul — trebuie să apară din capul locului ca posibilitate implicită a conflictului, şi să crească în faţa ochilor noştri pînă la a deveni realitate; conflictele satiric-comice, procesele ironic-catartice pot, dimpotrivă, să închidă în ele —cu deplină justificare sub raport artistic — momentul surprizei. Atragem cu toată hotărîrea atenţia asupra faptului că, în acest stadiu de cunoaştere a substanţei fabulative, corespondenţele stabilite de noi păstrează un anume caracter abstract şi imperfect. Fiindcă altminteri am risca să instituim paralelisme artificiale făcute, înainte ca trăsătura globală a romanului *Krull,* ca joc satiric cu ciclul romanelor *losif,* să se poată fi desfăşurat efectiv în faţa ochilor noştri.

în pofida tuturor rezervelor pe care le dictează o astfel de situaţie în acest gen, putem extrage totuşi, din materia care ne stă în faţă, o minunată scenă parodistică de tipul mai sus evocat. Avem în vedere scena de dragoste dintre Krull, liftier, şi soţia negustorului strassbur- ghez, Madame Houpfle, sau, după pseudonimu-i de „autoare de romane pline de psihologie, *pleins d'esprit, et des volumes de vers passionnes"*[8]*,* Diane Philibert. Această scenă, scrisă ulterior romanelor ciclului *losif,* ne apare ca o delicioasă parodie a conflictului erotic dintre Mut-em-enet, stăpîna casei lui Petepre, şi losif. în ambele cazuri este vorba de irezistibila atracţie pe care o femeie de spirit, rafinată, socialmente bine situată, o încearcă pentru un „servitor". în ambele cazuri, impotenţa soţului constituie fundalul biologic al afectului erotic. Pasiunea autentică ce o stăpîneşte pe Mut-em-enet creşte pînă la a dezlănţui o puternică tragedie, în care hybrisul nemărginitei autodelectări şi încrederi în sine a lui losif descătuşează întreg universul personal şi social, univers în care această femeie, de marcată valoare umană, este tîrîtă prin iadul minciunii, al calomniei, al înjosirii şi al farmecelor demonice. Toate aceste

[8] în limba franceză în original: pline de spirit, şi de volume de versuri pasionate (n.tr.).

motive, despuiate de veşmîntul lor tragic, se încrucişează în sprintenu joc satiric al istoriei escrocului. înjosirea devine dorinţă masochistă, iar farmecele demonice apar ca joacă cochetă cu numele zeiescului patron al hoţilor, Hermes, zeu cu care, în treacăt fie spus, şi tînărul faraon îl comparase pe losif, zeu al cărui nume Krull, auzindu-l aici pentru întîia oară, îl introduce silitor în tezaurul său de cunoştinţe; ca joacă cu mărturisirea lui Krull de a fi uşurat, cu prilejul unui control vamal, pe actuala sa iubită de o casetă cu bijuterii; ca joacă — de asemenea— cu cererea iubitei de a repeta furtul în prezenţa ei. Abia acum aceasta, scriitoareaDianePhilibert, este mulţumită,înţelegînd că Felix va dăinui întru eternitate în ea: ,,Da, cînd mormîntul ne va acoperi, pe mine şi pe tine, Armând, *tu vivras dans mes vers et dans mes beaux romans*[9], care de buzele Voastre — să nu trădezi aceasta lumii niciodată! — au fost sărutate, toate. *Adieu, adieu, cheri..* .[1,2]

Astfel de importante detalii sînt semnificative în virtutea comunităţii adînci de ordinul problematicii care leagă tragedia de jocul satiric. Pentru a putea figura procesul de educare progresivă, de la autodelectarea subiectivistă — ameninţată de primejdii —a personalităţii, la autodelectarea prin activitate depusă în slujba comunităţii umane,Thomas Mann a trezit la viaţă o întreagă lume cufundată în trecutul mitic. Aşa cum am arătat mai înainte, motivarea şi modalitatea acestui mod de a pune problema sînt determinate de perspectiva istorică a scriitorului. înainte de toate, fie şi simpla existenţă a unei perspective alcătuieşte premisa indispensabilă a unei atitudini care să fie într-atît de optimistă faţă de realitate, încît în cuprinsul acesteia să se poată efectiv concepe evoluţia personalităţii către maturitate, către fermitate, către autodelectare. în continuare, aşa cum am sugerat, perspectiva este abstractă, iar în raport de conţinutul obiectiv dat, utopică. Ea nu indică modalităţile trecerii concrete de la realitatea noastră către o lume nouă; această perspectivă — văzută nemijlocit: gratuit — pluteşte deasupra conflictelor aparent irezolvabile. deasupra problematicii frămîntate a epocii noastre. Totuşi, proiectînd peste toate acestea lumina viitorului, oamenii din zilele noastre vor avea totuşi, cel puţin potenţial, revelaţia posibilităţilor de dezvoltare ale fiinţei umane.

Doar în aparenţă *Henric al IV-lea* al fui Heinrich Mann este mai realist decît *losif şi fraţii săi.* Roman istoric de seamă, *Henric al IV-lea* înfăţişează prin intermediul unui conţinut utopic şi în acord cu democratismul profesat de autorul său, a cărui perspectivă socialistă nu are însă consecinţe literare —un moment concret al trecutului istoric oferit ca model concret contemporaneităţii. în romanele ciclului *losif,* mitul, în redactarea pe care i-o hărăzeşte Thomas Mann, are funcţia ideologico- artistică de a plăsmui o imagine de maximă concreteţe a specificului consecinţelor actuale ale perspectivei sale de viitor. De

[9] în limba franceză în original: Vei trăi în versurile mele şi în frumoasele mele romane (n.tr.).

aceea acţiunea ciclului *Iosif* se desfăşoară în cadrul unui timp real-concret, cel al lumii mitice plăsmuite de Thomas Mann, dar — totodată — şi în afara timpului, în afara cursului istoric real al acestuia. Thomas Mann nu face parte din acea categorie de scriitori care ţin să creeze mituri moderne. La el, mitul este în orice clipă reînviat poetic şi anulat prin autoironie. în acest fel, prin răsfrîngerea perspectivei viitorului asupra oamenilor timpului prezent, se făureşte mediul necesar figurării reale a consecinţelor umane ale acestei perspective, în sine abstracte. Căci numai perspectiva este abstract-utopică. Mediul realizării ei are, pentru sine, plenitudineapoe- tică a creaţiei desăvîrşite. Esenţial în creaţia lui Thomas Mann este tocmai refuzul de a accepta utopicul. Doar în ultimă instanţă, doar ca rezultat final al pendulării, atît de artistic figurate, între instituirea şi anularea realităţii mitului, opera devine imaginea reală a consecinţelor propriei sale utopii abstracte. Această complicată acţiune reciprocă între conţinut şi formă are funcţia de a determina dezvoltarea unor posibilităţi umane reale; de a le oferi acestora un spaţiu imagihar de creştere, văzut, se înţelege de la sine, sub unghiul prezentului şi al istoriei. Dar apar—în aceste contexte — posibilităţi umane reale, care, în societatea actuală capitalistă şi imperialistă, nu ar ajunge să se afirme decît într-un mod deformat, schilodit, şi cel mult ca nostalgie însingurată. Or, în timp ce, în genere la Thomas Mann — începînd cu Thomas Buddenbrookşt terminînd cu Adrian Leverkuhn — ironia şi autoironia sînt mijloace destinate să dea expresie straniului tragediilor zilelor noastre, în *Krull* ele sînt puse în slujba creării spaţiului sufletesc necesar trăirii pînă la deplina consumare a unor capacităţi umane altminteri avortate şi stă- pînite de vocaţia erorii.

Abia din această perspectivă, *Escrocul Krull* poate fi într-adevăr înţeles ca joc satiric. Materia romanului o constituie societatea burgheză contemporană, ba chiar actualitatea, înfăţişată, pînă în detalii, în mod realist. Oare şi în această societate personalitatea ar urma să-şi realizeze autodelectarea? Nu ar contrazice oare acest fapt toate experienţele pe care burghezul de astăzi le face în fiecare zi şi în fiecare momentîn cadrul realităţii sale? Nu. Căci critica ironic-autoironică a lui Thomas Mann îndreptată împotriva societăţii burgheze contemporane îşi propune aici abordarea unei teme noi, cu desăvîrşire originale, care ar putea fi formulată astfel: numai escrocului îi este dat în zilele noastre, în lumea burgheziei muribunde, să ajungă la autodelectarea personalităţii. Chiar însăşi punerea acestei probleme marchează un punct culminant al criticii sociale întreprinse în opera lui Thomas Mann, respectiv al criticii sale la adresa burgheziei. Dacă ne gîndim la epoca genezei iniţiale a romanului *Krull* înţelegem că, pentru ca Thomas Mann să fi putut realiza o critică atît de substanţială şi de matură, el a trebuit să se răfuiască în chip crunt, autotorturîndu-se, cu iluziile profund înrădăcinate în sufletul său, a trebuit să-şi dezvolte şi să-şi adîncească talentul şi concepţia de viaţă în lupta împotriva fascismului, astfel încît tot ceea ce se afla cuprins, implicit, în forma embribnară a lui *Krull,* să devină explicit, să se concretizeze în forme vizibile.

Escrocul ca exponent tipic al autodelectării personalităţii, acum posibilă, face în chip catego'ric opoziţia personajelor din opera de tinereţea lui Thomas Mann, destinate să întruchipeze un mod de viaţă lipsiit de griji şi de răspunderi. Aceste figuri, precum Christian Buddenbrook, ori personajul principal din *Bajazzo,* sfîrşeau, după cum am văzut, prin eşec interior şi exterior, prin disoluţia totală a personalităţii. Felix Krull se deosebeşte de aceste tipuri umane între altele şi prin aceea că, în ciuda superficialităţii şi iresponsabilităţii lor, amintitele personaje nu depăşesc de fapt nicicînd limitele cuviinţei burgheze: în timp ce el, Krull, încă de copil comite fără scrupule mici furtişaguri, iar cînd, mai tîrziu, are unele reţineri faţă de anumite proiecte, rezerva sa nu are nimic de-a face cu preceptele moralei burgheze. Krull este însă un escroc ce practică o observanţă deosebită. Atunci cînd, pe jumătate copil încă fiind, este tratat cum se cuvine în urma unor furturi repetate de dulciuri, el contestă cu îndîrjire îndreptăţirea Interpretării faptei sale ca hoţie ordinară — . .cu toate că a trebuit să îndur, anume din partea justiţiei
burgheze, să fie calificată această faptă cu acelaşi nume ca şi alte zeci de mii..." El recunoaşte că lucrurile furate I-au atras irezistibil prin aerul lor distins: ,,.. .dar nu excelenţa lor a fost ceea ce m-a fascinat, ci faptul că ele mi-au apărut ca bunuri de vis, pe care le-aş fi putut salva aducîndu-le

în realitate." Motivări asemănătoare apar şi după furtul bijuteriilor, îr> cursul drumului spre Paris. Un coleg, funcţionar la hotel, pe nume Stanko» surprinzîndu-l pe Krull în timp ce acesta îşi examina prada, îi ceruse — şi obţinuse — parte din contravaloarea acesteia. Astfel ia fiinţă, pentru un răstimp, legătura camaraderească dintre Stanko şi Krull, legătură ce se va destrăma însă în momentul în care Krull va respinge cu indiferenţă planul unei spargeri la o vilă de la Neuilly.

Evident, aceste episoade ar mai putea fi, eventual, interpretate şp ca justificări subiective tardive, destinate înfrumuseţării unor motive mai solide (laşitate etc.). Dar cursul ulterior al vieţii lui Felix Krull arată că în acest caz avem totuşi de-a face cu un ce de ordinul esenţei, cu a trăsătură determinantă a caracterului eroului. Krull urcă repede treptele ierarhiei hoteliere. El devine chelner şi îşi farmecă toţi clienţii — îndeosebi pe doamne, deşi nu numai pe ele. Totodată, el se află pus de două ori în faţa unor momente de răscruce, împrejurare care ne prilejuieşte să desluşim adevăratele motive ale hotărîrilor sale. Prima oară este vorba de fiica unui bogat comerciant din Birmingham, Eleanor Twentyman, de şaptesprezece-optsprezece ani, care, îndrăgostindu-se pasionat de Felix, vrea să fugă şi să aibă un copil cu el, în speranţa că va obţine ulterior, prin forţa faptului împlinit, binecuvîntarea prea iubitorului ei tată. Krull respinge, cu tot tactul şi cu toată prudenţa,posibile într-o astfel de situaţie precară, propunerile fetei: ,,Toate astea nu sînt decît vise anapoda, pentru care eu nu pot să-mi părăsesc drumul şi s-o apuc pe cărări lăturalnice ca asta."

Şi mai semnificativă este—în aceeaşi perioadă — alegerea în faţa căreia e pus Krull de către lordul Kilmarnock, un bogat aristocrat scoţian. Şi în acest caz, în timp ce Felix serveşte în restaurant, o undă de afecţiune se trezeşte, de astă dată în sufletul unui bărbat pe cale de a îmbătrîni, însingurat, pentru tînărul frumos, acomodant şi isteţ. La lordul Kilmarnock, singurătatea, dezgustul de viaţă, au dezvoltat, spre uimirea lui Krull, o negare a propriului eu în stare să cuprindă totuşi înşine, cum zice însuşi lordul, „capacitatea de a recunoaşte personalitatea celuilalt." E recunoscută aşadar personalitatea lui Krull, pe care lordul voieşte să îl ia în serviciul său ca valet, cu salariu mult mai mare decît cel primit de acesta la hotel. Cînd Krull pare să şovăie, lordul se face luntre şi punte ca să-i convingă: „Nu am copii şi sînt stăpînul faptelor mele. Există cazuri de adopţiune... V-aţi putea trezi într-o bună zi lord Kilmarnock şi moştenitor al posesiunilor mele." Krull însă se

hotărîse de mult să respingă oferta, şi nici această strălucită perspectivă nu îl poate face să ezite, nu îl poate atrage pe ,,o cărare lăturalnică". Justificarea interioară a răspunsului său negativ este deosebit de caracteristică pentru originalitatea specifică escrocheriei sale: „Principalul era că un instinct, foarte sigur, se ridica în mine împotriva realităţii – ce mi se prezenta pe deasupra şi conglomerată — , se ridica în mine intonarea visului şi jocului liber, create de mine, prin propriu-mi har, vreau să zic prin harul fanteziei. Şi dacă, băieţandru fiind, mi s-a năzărit să fiu prinţ de optsprezece ani, şi să mă cheme Karl, şi dacă m-am ţinut în toată libertatea, şi cît mi-a fost pe voie, de această curată şi fermecătoare născocire — asta a fost binele, iar nu ceea ce-mi oferea o dată cu simpatia lui acest bărbat cu nas ţeapăn."

Din cele arătate reiese şi mai limpede decît în cazul istoriilor cu Stanko sau cu Eleanor Twentyman că de fapt Felix nu urmăreşte pur şi simplu să pună mîna printr-o înşelătorie oarecare — scrupulele morale fiindu-i, cum am văzut, cu totul străine — pe o anume stare de prosperitate materială sau pe o anume poziţie socială avantajoasă. Krull se dedică escrocheriei mai degrabă spre a-şi putea oferi o viaţă croită pe măsura fanteziei sale, spre a putea impune vieţii imaginea, născută din fantezie, a propriei sale fiinţe. Ceea ce vrea el este victoria şi savurarea victoriei. Banii şi rangul social sînt pentru el doar premisele, cucerite — se înţelege — pe căi întortocheate, ale desfăşurării capacităţilor sale în condiţii corespunzătoare. Or, pentru elaborarea acestor condiţii lui Felix îi este necesară escrocheria.

Sfîrşitul primei secvenţe a romanului coincide cu prima escrocherie de mare anvergură a lui Krull. Nici aici iniţiativa nu îi aparţine. De astă dată marchizul de Venosta — pe care Felix îl serveşte tot în calitate de chelner — este cel care îl pune în faţa unei alegeri. Nu încape îndoială că în această împrejurare atitudinea şi modul de viaţă al lui Krull joacă un rol hotărîtor. Mai puţin faptul că el cucereşte, în restaurant, simpatia iui Venosta şi a iubitei acestuia.

în această epocă Krull duce la Paris o — nevinovată — existenţă dublă. Făcîndu-şi rost de o elegantă garderobă, el îşi ocupă serile libere făcînd pe gentlemanul prin localuri de lux. Aşa ajung cei doi tineri, de aproximativ aceeaşi vîrstă, să se întîlnească, tocmai în momentul în care Venosta se află pus în faţa obligaţiei de a lua o hotărîre gravă. Părinţii, văzînd cu ochi răi legătura de lungă durată a tînărului marchiz cu o frumoasă actriţă pariziană, intenţionau — pentru ca despărţirea să-i fie cît mai puţin dureroasă — să-i trimită, înzestrat din belşug cu bani şi scrisori de recomandare, într-o călătorie în jurul lumii. Venosta totuşi nu vrea şi nici nu poate să rupă cu

prietena lui. în lungile conversaţii cu Felix, în care acesta numai aparent figurează doar ca simplu confident, plin de comprehensiune, se naşte un plan grandios: Krull va fi cel care, dîndu-se drept Venosta, va întreprinde călătoria în jurul lumii, va expedia scrisori părinţilor etc., în vreme ce Venosta va rămîne mai departe, incognito, lîngă prietena sa, la Paris. Caracteristic pentru genul de şarlatanie al lui Krull este atît faptul că preia cu cea mai desăvîrşită naturaleţe banii lui Venosta (20.000 de franci), că învaţă să îi falsifice iscălitura etc., cît şi faptul că, în mod la fel de firesc, el asigură existenţa pariziană a lui Venosta cu cei 12.000 de franci „economisiţi" de pe urma afacerii Houpfle-Philibert. Nu este aşadar de mirare că Venosta,care – obişnuit să trăiască mereu fără griji, ca un aristocrat — nu se gîndise la necesităţile zilnice, îl numeşte, mişcat, pe Krull „gentleman". în orice caz, apare absolut limpede că pentru Krull mai importantă este posibilitatea unei aventuri pe măsura lui şi a autoafirmării sale prin mijlocirea ei, decît avantajul pur material, care de altfel nici măcar nu este chiar atît de mare.

Krull îşi păstrează această fizionomie şi în primele faze ale vieţii sale de escroc, în timpul călătoriei şi apoi al şederii la Lisabona; cu şederea sa în acest oraş se încheie prima parte a „memoriilor". în centrul episodului stă jocul erotic galant, retorico-didactic, cu interesanta ş» nostima Zouzou, fiica profesorului de arheologie Kuckuck (şi totodată acela mai brutal cu mama acesteia, o majestuoasă matroană portugheză). Krull îşi prelungeşte cu mai multe săptămîni peste prevederile planului său de voiaj şederea la Lisabona numai pentru a o îmblînzi pe această fată moralmente şi intelectualmente recalcitrantă şi a o face să înţeleagă adevărul iubirii autentice. (Faptul că obţine, în treacăt, o audienţă la rege şi că, numai prin fermecătoarea sa dezinvoltură verbală, îşi „cîştigă[1]* un ordin portughez, accentuează şi mai acut caracterul gratuit, de joc, al acestei şederi.) Felix se angajează în acest joc erotic deşi ştie de la bun început şi evaluează cu precizie faptul că — lăsînd deoparte avantajele materiale — , în situaţia în care se afla, jucînd rolul marchizului de Venosta, el nu ar putea, practic, nici să se căsătorească cu Zouzou şi nici să întreţină cu ea o legătură nepermisă. Este o aventură de dragul aventurii, un turnir spiritual urmărind verificarea şi concentrarea la maximum a propriilor posibilităţi care să-i îngăduie să se impună în această încercare spirituală a puterii, în vederea cuceririi — prin biruirea dificultăţilor şi a complicaţiilor pe care eroul şi le creează singur — a autodelectării în faţa propriei forţe, în faţa propriei personalităţi.

Pentru toate acestea este însă nevoie de un înalt grad de îndemî- nare, respectiv de o neobosită rapiditate în mobilizarea tocmai a acelor capacităţi

care se dovedesc a fi necesare într-o situaţie ale cărei date nu pot fi niciodată prealabil determinate cu precizie. Sînt necesare aici: spirit de pătrundere, inteligenţă, cunoaşterea situaţiei date, găsirea tonului şi a măsurii celei mai potrivite, şi încă multe altele. într-un cuvînt, Krull trebuie să îşi concentreze toate forţele pentru a reprezenta în mod convingător ceea ce Venosta pur şi simplu *este,* prin naştere şi educaţie. Este zămislit în felul acesta un Venosta cu mult mai interesant şi mai ,,autentic" decît cel adevărat. Tocmai pentru că Krull, deşi considerat în realitate de toată lumea drept autenticul Venosta, se vede practic silit să facă totuşi, clipă de clipă, dovada că el este într-adevăr autenticul marchiz Venosta. Dăm doar un singur exemplu, mărunt. Krull este invitat de fata căreia îi face curte la o partidă de tenis. Tenis el nu a jucat însă în viaţa lui. I se întîmplase doar cîndva să zburde, de cîteva ori, pe terenurile de tenis ca să culeagă şi să aducă mingiile jucătorilor. Va trebui deci să joace o comedie cu trucuri acrobatice din care societatea să înţeleagă că el, autenticul aristocrat, a stăpînit cîndva jocul, dar că nu *a* mai jucat de ani de zile. Or adevăratul Venosta fie ar fi ştiut să joace tenis, fie ar fi declarat cu sînge rece că nu ştie. La fel şi în cazul scrisorii către părinţi, mică capodoperă de autoparodie literară. Reiese limpede că adevăratul Venosta ar fi mîzgălit cîteva rînduri, simplu informative, mult mai puţin interesante decît scrisoarea trimisă de Krull. Pretutindeni Krull este aşadar mai „autentic" decît originalul.

Inautenticitatea, escrocheria, îl obligă pe Krull să săvîrşească fapte de care prototipul imitat nu ar putea avea nici măcar idee. întreaga mistificare pe care o închipuie şi o practică, de la ipostaza de fiu de familie la cea de liftier, de la cea de chelner la cea de om de lume, reprezintă o inextricabilă împletire de viaţă şi de rol jucat, de viaţă ca rol jucat, de rol jucat ca viaţă, o commedia dell'arte transpusă în viaţă. Rolul, respectiv caracterul subliniat teatral, conferă întregului o atmosferă de — relativă — nevinovăţie, fără ca totuşi să facă prin aceasta imperceptibilă înşelătoria. Iar această nevinovăţie, fără a fi descrisă în culori trandafirii, estetizante, este aici cu mult mai mult decît o vorbă goală. Căci fie ca chelner autentic care şi-ar fi luat cariera în serios, socotind-o deci flu ca o situaţie provizorie, nu doar ca o trambulină pentru aventuri, doar ca rol jucat, fie ca marchiz autentic, aspirînd către o carieră de curte sau către ceva asemănător, şi pentru care un ordin nu ar fi fost numai o podoabă amuzantă, un fel de cotilion pentru rolul său, Krull ar fi trebuit să comită mult mai multe josnicii ariviste decît făptuise în toată cariera sa de escroc de pînă acum. Ca atare, profilul său spiritual şi moral ar fi înregistrat deformări incomparabil mai profunde în lupta aspră a

ascensiunii efective în cadrul ierarhiei slujbei sau a protocolului decît în situaţia dată; în cadrul acesteia Krull — prin caracterul înşelător, provizoriu, fals, al existenţei sale — poate evita cu fantezie toate exigenţele inflexibile şi degradante ale vieţii capitaliste şi le poate transforma într-un joc graţios, lipsit de constrîngeri. Este şi în aceasta un fel de artă. Dar o artă care nu încremeneşte niciodatăîntr-o realizare definitivă. Krull, care priveşte de sus, zîmbind, la toţi diletanţii, are un profund respect faţă de realizările autentice. Astfel în circul parizian el admiră pe Andromache, „fata aerului"; ridică însă neîntîrziat o problemă; mai este omenească o desăvîrşire atît de înaltă? Şi Krull răspunde negativ la această întrebare: „Ea nu era femeie; dar nici bărbat nu era; prin urmare nici om. Un înger grav al îndrăznelii nebune era ea, cu buze întredeschise, cu nările încordate, o amazoană inaccesibilă a spaţiului aerian sub acoperişul cortului, sus, deasupra mulţimii şi care înăbuşea într-o încremenită evlavie dorinţele ce le stîrnea."

Cu aceasta este atinsă sfera problematicii Tonio Kroger — Leverkuhn. Atinsă, dar de îndată şi părăsită, tot aşa cum, de dragul vieţii (al unei alte vieţi decît aceea care slujea doar ca element de contrast în raport cu arta, precum în cazul seriei de personaje de la Kloterjahn la Hans Hansen şi Ingeborg Holm), această sferă este părăsită şi în ciclul romanelor *losif.* Or şi în acest sens, *Escrocul Krull,* în ciuda corespondenţei ironice şi autoironice Leverkuhh-Andromache — se integrează jocului satiric cu legenda lui losif. Prin urmare—în contrast cu scriitorii de avangardă contemporani — Thomas Mann consideră că nici punerea exhaustivă în valoare a capacităţilor fiinţei umane şi, consecutiv, nici autodelectarea personalităţii nu sînt astăzi, sub raport principial, imposibile. Optimismul său, care îşi găseşte rădăcinile în perspectiva păstrată cu tenacitate de-a lungul anilor, este de fapt, ca urmare a înţelegerii profunde, realiste, a esenţei vieţii contemporane burgheze, însoţit de acea adîncă rezervă a atitudinii ironice. Thomas Mann figurează tragicul şi biruirea lui prin autodelectarea personalităţii, care se realizează în planul realităţii fabuloase a lui „a fost odată" şi a lui „a fost odată ca niciodată", abstras din planul concret al istoriei. Iar cînd scriitorul se apleacă în chip nemijlocit realist asupra prezentului, în faţa ochilor noştri apare jocul satiric al escrocului, singurul abilitat în societatea burgheză să ducă la realizare autodelectarea personalităţii.

O astfel de seninătate, conjugată cu o asemenea acuitate concretă a satirei, nu îşi mai găseşte pereche în literatura germană şi, cu atît mai puţin, în literatura contemporană. Trebuie să urcăm în timp pînă la dervişul din

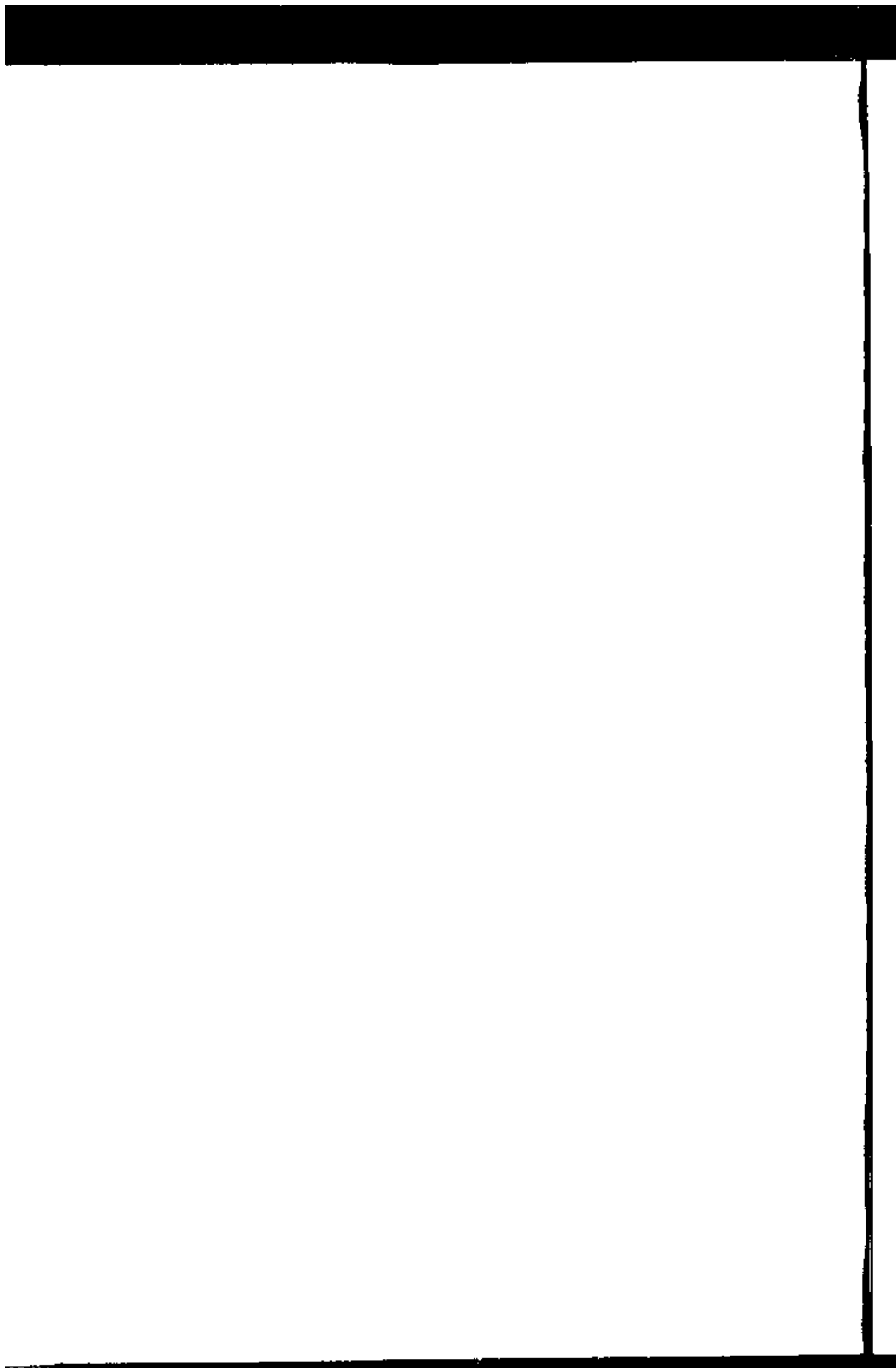
Nathan al lui Lessing pentru a găsi, deşi în linii foarte generale, ceva cît de cît asemănător. Dar şi în acest caz elementele care îi despart pe cei doi scriitori sînt mai importante decît cele care îi apropie. Epilogul dramei lui Lessing a fost scris în zorii mişcării burgheze germane, înainte de Revoluţia franceză, într-o epocă deci care îi impunea pînă şi unui critic de talia lui Lessing anume iluzii eroice. în acest sens, împlinirea supremă a personalităţii, seninătatea conştiinţei de sine care este aceea a cerşetorului, a pelerinului jucător de şah şi despuiat de pe maluf Gangelui, constituie de fapt o critică ironică la adresa tuturor virtuţilor sociale cuprinse sub arcul orizontului burghez. Această critică însă nu poate juca decît un rol episodic în cadrul atacului global îndreptat împotriva absolutismului, a feudalismului şi a ideologiilor acestora. Ulterior, cînd o atitudine similară va ocupa centrul operei literare — în cazul unor scriitori minori — , atunci acest fel de împlinire va căpăta un iz fatal de resemnare, ba chiar de ipocrizie şi de autoînşelare socială. Originalitatea de mare clasă a lui Thomas Mann constă în aceea că seninătatea, umorul şi superioritatea sînt plămădite din autocunoaşterea adecvată a burgheziei contemporane. în eseul *Dare de seamă pariziană,* Thomas Mann exprimă un adevăr — care luminează şi consideraţiile noastre – privitoare la poziţia sa faţă de societatea burgheză, la valoarea acestei poziţii pentru cunoaşterea şi creaţia sa: ,,Şi eu sînt «burghez»... Dar însăşi cunoaşterea situaţiei istorice a spiritului burghez în momentul de faţă înseamnă deja o ieşire din forma ei de viaţă, o privire îndreptată asupra noului. Se subapreciază autocunoaşterea atunci cînd ea este considerată inutilă, quietist-pietistă. Nimeni nu rămîne identic cu el însuşi atunci cînd ajunge să se cunoască".

Nădăjduim a fi arătat îndeajuns de limpede în cele spuse mai sus că perspectiva socialistă a lui Thomas Mann, consolidată cu timpul, a fost pentru el — chiar şi în forma ei abstractă — un principiu tonifiant şi stimulator. De bună seamă, o astfel de interpretare a romanului *Krull* ‘implică şi o serioasă rezervă: nu ştim deocamdată care va fi împlinirea destinului lui Felix Krull. De aceea nu avem dreptul să considerăm nimic ca definitiv din ceea ce există în momentul de faţă în ordinea esenţei caracterului şi a destinului acestuia. Raporturile lui Krull cu realitatea, în cazul în care ele vor fi ulterior dezvoltate, vor putea în asemenea măsură să întărească sau să estompeze trăsăturile care deocamdată apar răzleţe, încît toate proporţiile să iasă modificate şi, prin aceasta, toate concluziile stabilite iniţial să devină discutabile sau chiar false. Ideile unei interpretări se pot hrăni numai din ceea ce există deja ca substanţă figurată literar. De la limita

la care aceasta se opreşte începe speculaţia combinatorie goală.

Deoarece avem de-a face cu prima secţiune a unei capodopere care ;pune în discuţie importante probleme ale existenţei burgheze contemporane, aşteptăm cu toţii deosebit de nerăbdători continuarea. O astfel de nerăbdare este semnul celei mai adînci preţuiri şi totodată felicitarea cea mai călduroasă care i se poate oferi lui Thomas Mann cu ocazia împlinirii vîrstei de optzeci de ani. Gîndindu-ne în această zi la el, privim nu către trecut, ci către viitor. Aşteptăm, aşa cum am făcut şi pînă acum ori de cîte ori a fost vorba de operele sale, ca creaţia sa să ne lărgească şi să ne adîncească imagînea despre lume.

ROMANUL ISTORIC



în urma expunerilor de pînă aci se poate evidenţia următoarea întrebare: fiind de acord că deducţia rădăcinilor istorice ale noului istorism este valabilă şi în artă, de ce a trebuit să se nască din acest sentiment al vieţii tocmai romanul istoric şi nu drama istorică.

Elucidarea acestei probleme necesită o serioasă şi detailată cercetare a raportului în care se află ambele genuri faţă de istorie. Ne va atrage imediat atenţia faptul că drame istorice autentice desăvîrşite şi în ce priveşte sensul lor istoric au existat încă cu mult înaintea acestei perioade; pe cînd majoritatea aşa-numitelor romane istorice ale secolelor al XVII-lea şi al XVI I I-l ea nu-şi pot aroga pretenţia vreunei importanţe nici în ce priveşte reflectarea realităţii istorice, şi nici a valorii artistice. Chiar exceptînd clasicismul francez şi drama spaniolă în majoritatea sa, este limpede că atît Shakespeare, cît şi unii din contemporanii săi — să ine gîndim la *Eduard al II-lea* al lui Marlowe, la*Perkin Warbeck* al lui Ford ş.a.m.d. — au creat autentice şi semnificative drame istorice. La acestea se adaugă la sfîrşitul secolului al XVI 1 i-l ea a doua mare înflorire a dramei istorice prin lucrările lui Goethe şi Schiller, atît cele de tinereţe, cît şi cele ale perioadei de la Weimar. Toate aceste drame se află nu numai pe o culme artistică incomparabilă cu aşa-numiţii predecesori ai romanului istoric clasic, dar sînt şi într-un cu totul alt sens, — mai profund, mai adevărat — istorice. Pe de altă parte, trebuie stabilit şi faptul că noua artă istorică, începînd cuWalter Scott, a dat la iveală în literatura dramatică doar cîteva izolate lucrări valoroase: în primul rînd *Boris Go- dunov* de Puşkin, dramele lui Manzoni etc. Noua înflorire artistică a concepţiei istorice asupra realităţii se concentrează asupra romanului şi cel mult asupra nuvelisticii majore.

Pentru a pătrunde această inegalitate a dezvoltării trebuie cercetată deosebirea de raport cu istoria atît la dramă, cît şi la roman. Această chestiune devine complicată mai ales prin faptul că în timpurile moderne s-a născut o relaţie de reciprocitate deosebit de puternică între roman şi dramă. Natural că există legături adînci între epica majoră şi tragedie; nu întîmplător a subliniat

Aristotel această corelaţie. Dar în Antichitate, epopeea homerică şi tragedia clasică aparţin unor perioade net diferite şi reprezintă cu toată înrudirea în unele probleme, desigur fundamentale, ale formei şi ale conţinutului, căi cu totul diferite de realizare. Drama antică se naşte din lumea epică. Dezvoltarea istorică a contradicţiilor sociale ale vieţii scoate la iveală tragedia ca gen al reprezentării conflictului.

Această relaţie, atît istorică cît şi de formă, se modifică destul de pregnant în epoca modernă. înflorirea dramei precedă marea evoluţie a romanului, cu toată existenţa unui Cervantes sau Rabelais, cu toată nu puţin semnificativa influenţă a nuvelisticii italiene asupra dramei Renaşterii. Pe de altă parte însă drama modernă — şi chiar cea a Renaşterii şi cea shakespeariană — a prezentat dintru început anumite tendinţe stilistice care în cursul dezvoltării s-au apropiat în bună măsură de roman. Şi invers: elementul dramatic în romanul modern, mai ales la Scott şi Balzac, apare iniţial într-adevăr din necesităţi concrete istorice şi sociale ale epocii, dar nu a rămas neinfluenţat, în sens artistic, de dezvoltarea anterioară a dramei. Mai ales drama shakespeariană — după cum just subliniază Mihail Lifşiţ în discuţia asupra teoriei romanului — a exercitat o influenţă hotărîtoare asupra dezvoltării noului roman. Această legătură dintreWalter Scott şi Shakespeare a văzut-o cu claritate Friedrich Habbel, recunoscînd în Scott pe urmaşul modern al lui Shakespeare: ,,Ceea ce în Anglia a prins din nou viaţă din spiritul lui Shakespeare a reapărut la Walter Scott... pentru că la el se îmbină, cu cea mai admirabilă intuiţie pentru izvoarele fundamentale ale tuturor situaţiilor istorice, cea mai fină pătrundere psihologică pentru orice caracteristică individuală, şi cea mai clară înţelegere a momentului detrecere, în care se întîlnesc toate cauzele — atît generale, cît şi particulare. îmbinării acestor trei însuşiri îi datorează bagheta magică a lui Prospero atotputernicia şi irezistibilitatea sa."

Dar această adîncă şi complexă împletire istorică a celor două genuri, care doar nu s-au dezvoltat în vid, despărţite metafizic, nu trebuie să estompeze diferenţele lor principale. Trebuie să ne întoarcem deci la

diferenţele formale de bază ale dramei şi romanului, să descoperim izvorul acestora în viaţa însăşi, pentru a putea pătrunde diferenţele celor două genuri în raportul lor faţă de istorie. Numai pornind de aci, vor putea deveni transparente, atît din punct de vedere istoric, cît şi estetic, faptele istorice — formare, înflorire, destrămare etc. în dezvoltarea ambelor ^ enuri.

i

Viata ca bază a delimitării dintre epic şi dramatic

Atît tragedia cît şi epica majoră — epopeea sau romanul — reprezintă în primul rînd lumea obiectivă *exterioară,* iar viaţa interioară a omului numai în măsura în care sentimentele şi gîndurile sale se concretizează în fapte şi acţiuni, într-o vizibilă interacţiune cu realitatea obiectivă, exterioară. Aceasta este linia de demarcaţie decisivă dintre epică şi dramaturgie pe de o parte şi lirică pe de altă parte. Mai departe: epica majoră şi drama oferă ambele o *imagine totală* a realităţii obiective. Aceasta le deosebeşte atît din punct de vedere al conţinutului cît şi al formei de celelalte genuri epice, dintre care nuvela a căpătat o deosebită importanţă pentru dezvoltarea modernă. Epopeea şi romanul se deosebesc tocmai prin această idee totalitară de toate celelalte subdiviziuni ale epicii: această deosebire nu este cantitativă, de proporţie, ci calitativă, de stil artistic, de realizare artistică a formei; o deosebire ce străbate fiece moment al creaţiei.

Chiar de la început trebuie relevată deosebirea esenţială dintre forma dramatică şi cea epică. în dramă nu poate exista decît un gen „total". O formă dramatică ce ar putea corespunde nuvelei, baladei, basmului etc. nu exista. Piesele într-un act, de fapt nişte apariţii sporadice, considerate la sfîrşitul secolului al IX-lea un gen aparte, nu conţin în majoritate, în esenţa lor, adevărate elemente dramatice. După ce drama devenise o povestire dialogată, dezlînată, ideea de a da o asemenea formă scenic- diaiogată şi schiţei nuvelistice scurte era la îndemînă. Dar bineînţeles că problema determinantă nu esţe doar cea a dimensiunilor ca atare; după cum nici deosebirea dintre roman şi nuvelă nu este una cantitativă. Din punct de yedere al unei autentice plăsmuiri dramatice a vieţii, scurte

le scene dramatice ale lui Puşkin sînt drame complete şi desăvîrşite. Căci conciziunea lor extensivă este cea a concentrării dramatice externe a conţinutului şi a concepţiei de viaţă; nu au nimic comun cu episodismul dialogat modern.

Vom trata aci numai problema tragediei. (în comedie, din motive ce nu pot fi dezbătute aci, problemele se pun altfel.) Această înrudire dintre epopee şi tragedie este subliniată de Aristotel cînd spune: ,,de aceea, cine ştie să deosebească o tragedie bună de una rea, ştie şi referitor la epopee".

Tragedia şi epica majoră pretind aşadar amîndouă reprezentarea procesului de viaţă în totalitatea lui. Este clar că aceasta nu poate fi în ambele cazuri decît o consecinţă a construcţiei artistice, a concentrării formale la care ajunge oglindirea artistică a realităţii obiective în trăsăturile ei esenţiale. Căci bineînţeles, adevărata, profunda, extensiva şi nesfîrşita totalitate a vieţii nu poate fi realizată de reproducerea abstractă decît în mod relativ.

Această relativitate capătă însă în oglindirea artistică a realităţii o configuraţie proprie, căci — spre a fi artă — nu trebuie să trădeze în forma ei de manifestare amprenta acestei relativităţi. O reflectare pur abstractă a faptelor şi legilor realităţii obiective poate mărturisi deschis această relativitate, ba chiar trebuie s-o facă, pentru că orice exagerare a pretenţiei cunoaşterii la valoare absolută, fără momentul relaţiei dialectice a reproducerii doar relative, adică incomplete, a imensităţii realităţii obiective, va duce în mod inevitabil la o alterare a imaginii, la ceva fals, Cu totul altfel stau lucrurile în artă. Evident, nici un personaj literar nu va putea cuprinde trăsăturile şi manifestările multiple, bogăţia inepuizabilă cuprinsă în viaţa însăşi. Dar esenţa creaţiei artistice constă tocmai în faptul că această imagine relativă, incompletă trebuie să dea impresia vieţii înseşi, ba chiar a unei vieţi mai intense, mai concentrate, mai vii, decît cea a realităţii obiective ca atare.

Acest paradox general al artei în reflectarea bogăţiei infinite a realităţii apare în mod deosebit de ascuţit la acele genuri care, din necesitatea interioară a conţinutului şi a formei lor, trebuie să-şi asume pretenţia de a fi imagine vie a vieţii în totalitatea ei. Şi această necesitate se impune tocmai tragediei şi epicii majore. Provocării acestei trăiri îi datorează adîncul lor efect, importanţa lor centrală şi epocalăîn întreaga cultură a omenirii. Dacă nu reuşesc să provoace această trăire, eşuează, total. Nici o autenticitate naturalistă a manifestărilor izolate de viaţă nici o „măiestrie" formală a compoziţiei sau a efectelor izolate nu pot oferi o compensaţie pentru absenţa sentimentului de trăire a vieţii în totalitatea sa.

Este clar că se pune aci în mod direct o problemă de formă. Absolutizarea justificată artistic a imaginii relative a vieţii îşi are însă, evident, baza sa în conţinut. Ea nu se poate naşte decît pe baza cunoaşteri i efective a raporturilor

logice, esenţiale şi semnificative ale vieţii atît în destinul individului cît şi al societăţii. Dar tot atît de clar este şi faptul că simpla cunoaştere a raporturilor esenţiale nu poate fi niciodată suficientă în acest scop. Aceste trăsături esenţiale, această legitate a vieţii, trebuie să apară ca imagine iminentă, nou creată de artă, ca trăsături şi relaţii unice ale unor oameni concreţi în situaţii concrete. Tocmai în crearea acestei imagini artistice noi, nemijlocite, în reindividualizarea generalului uman, şi al destinului său, constă misiunea formei artistice.

Problema specifică a formei în epica majoră şi în tragedie constă tocmai în această redare nemijlocită a vieţii în totalitatea sa, în plăsmuirea unei lumi a aparenţei, în care — chiar şi în epica cea mai extensivă — un număr foarte redus de personaje şi destine umane trebuie să trezească sentimentul de trăire a vieţii în totalitatea sa.

Estetica anilor de după 1848 pierduse tota! înţelegerea problemelor de formă în acest sens major. în măsura în care nu a contestat, în mod relativist-nihilist orice deosebire între forme, a realizat, dar nu mai mult, o clasificare formal-exterioară, după caracteristicile de suprafaţă ale diverselor tipuri de formă. O tratare într-adevăr aprofundată a acestor probleme este cuprinsă mai ales în estetica clasică germană, căreia desigur, prin profunzimea cu care pune o serie de probleme de estetică, i-a fost deschizător de drum estetica iluministă. Cea mai adîncă şi principială definire a deosebirii dintre redarea totalităţii în epica majoră şi în dramă o găsim în estetica lui Hegel. Acesta pune ca primă condiţie a plăsm jirii lumii în epica majoră, pe cea a *„totalităţii obiectelor*", redată „în scopul legăturii dintre acţiunea particulară şi baza sa substanţială". Hegel subliniază puternic şi just, că aici nu poate fi vorba niciodată de independenţa lumii obiectelor. Dacă aceasta va fi prezentată de scriitorul epic, drept independentă, îşi va pierde orice conţinut poetic. In poezie, obiectele sînt semnificative, interesante, atrăgătoare doar ca elemente ale activităţii omeneşti, ca medieri ale relaţiilor oamenilor şi ale destinelor omeneşti între ele. în epica majoră ele nu sînt totuşi niciodată un simplu fundal decorativ, ori simple instrumente tehnice ale intrigii, care în sine nu ar putea trezi vreun interes deosebit. O operă epică ce reprezintă doar viaţa lăuntrică a omului, în afara interacţiunii vii cu obiectele mediului său sodal-istoric, se va destrăma prin lipsă de contur şi substanţă artistică.

Adevărul şi profunzimea acestei definiţii hegeliene constă tocmai în accentuarea interacţiunii, în faptul că „totalitatea obiectelor" prezentată de scriitorul epic este totalitatea unei trepte istorice în dezvoltarea societăţi i umane; societatea umană nu poate fi reprezentată în totalitatea ei dacă nu sînt reprezentate baza şi mediul înconjurător al lucrurilor ce formează obiectul activităţii ei. Lucrurile devin aşadar tocmai prin dependenţa lor faţă de

activitatea omului, prin raportarea lor neîntreruptă la activitatea omului, nu numai importante şi semnificative, ci obţin tocmai în acest fel independenţa lor artistică, ca obiecte ale reprezentării. Cerinţa ca epica majoră să reprezinte „totalitatea obiectelor" înseamnă de fapt, cerinţa unei imagini artistice a societăţii umane, aşa cum ea se produce şi se reproduce în procesul vieţii de zi cu zi.

După cum ştim, şi drama tinde spre o redare totală a procesului vieţii. Această totalitate este însă concentrată în jurul unui centru precis al conflictului dramatic. Ea este o imagine artistică a sistemului — dacă îl putem numi aşa — acelor năzuinţe umane care, combătîndu-se reciproc, participă la acest conflict central. „Acţiunea dramatică se bazează de aceea, spune Hegel, în primul rînd pe o acţiune conflictuală, iar adevărata unitate îşi poate avea temeiul doar în *mişcarea totală* (subliniat de mine, G.L.); încît, după definirea condiţiilor specifice, a caracterelor şi scopurilor particulare, conflictul trebuie să reiasă tot pe atît de adecvat scopurilor şi caracterelor, pe cît va anula contradicţia lor. Soluţia trebuie să fie atunci, ca şi însăşi acţiunea, concomitent subiectivă şi obiectivă."

Prin aceasta Hegel opune „totalităţii mişcării" în dramă, „totalitatea obiectelor" din epica majoră. Ce înseamnă aceasta din punct de vedere al formei epice şi dramatice? Să încercăm să ilustrăm această opoziţie cu ajutorul unui mare exemplu istoric. Shakespeare realizează în *Regele Lear* cea mai zguduitoare tragedie a destrămării familiei, cu sensul de comunitate umană, din cîte cunoaşte literatura universală. Nimeni nu se va putea sustrage tocmai impresiei de totalitate absolută a acestei opere. Dar cu ce mijloace a fost creată această impresie de totalitate? Shakespeare reprezintă în relaţiile dintre Lear şi fiicele sale, dintre Gloucester şi fiii săi, marile mişcări şi tendinţe tipice, moral umane, care se nasc în mod extrem de acut din problematizarea, destrămarea fami

liei feudale. Ca mişcări extreme, şi tipice tocmai prin caracterul lor extrem, ele formează un sistem complet închis, care în dialectica sa mobilă epuizează toate atitudinile umane posibile faţă de acest conflict. Ar fi, fără a cădea într-o tautologie psihologico-morală, imposibil să adaugi acestui sistem un nou element, o nouă tendinţă de mişcare. Din această bogăţie a psihologiei oamenilor care se luptă între ei, grupaţi în jurul conflictului, din această totalitate exhaustivă în care, completîndu-se reciproc, oglindesc absolut toate posibilităţile acestui conflict de viaţă, se naşte „totalitatea mişcării" din această dramă.

Ce *nu este* însă cuprins în această reprezentare? Lipseşte întreaga ambianţă a relaţiilor dintre părinţi şi copii, lipseşte baza materială a familiei, creşterea şi decăderea acesteia etc. Să comparăm această dramă cu marile fresce de familie, ce redau epic problematica de familie: *Casa Buddenbrook* de Thomas Mann şi *întreprinderile Artamonov* de Gorki. Aici, ce amploare şi plenitudine a împrejurărilor de viaţă reale ale familiei, iar acolo ce generalizare a însuşirilor pur moral-umane, volitive, ale umanităţii, transferabile în acţiune conflictuală! Da, trebuie să admirăm arta deosebită a generalizării dramatice la Shakespeare tocmai în aceea că generaţia vîrstnică a familiei o întruchipează doar prin Lear şi Gioucester. Dacă ar fi alăturat fie lui Gloucester, fie lui Lear, sau chiar ambilor, o soţie — ceea ce un poet epic ar fi trebuit neapărat să facă — atunci ar fi fost obligat fie să slăbească concentrarea din jurul conflictului (dacă conflictul cu copiii arfi adus cu sine un conflict cu părinţii), sau personajul soţiei ar fi fost doar o tautologie dramatică, neputînd acţiona decît ca slab ecou al soţului. E caracteristic pentru atmosfera rarefiată a generalizării dramatice, că această tragedie acţionează în mod necesar asupra spectatorului ca un tablou zguduitor, iar problema bunăoară a lipsei personajelor-soţii nici nu apare; pe cînd însă într-o operă epică similară, un asemenea fapt, într-un asemenea paralelism de destine, ar avea un efect artificial, necesitînd o motivare specială, dacă în genere ar putea fi convingător motivat. Analiza s-ar putea aprofunda, fireşte, pînă la cele mai intime amănunte. Urmărim însă aci doar elaborarea con~ trastului în valabilitatea sa generală.

Concentrînd oglindirea vieţii în reprezentarea unui conflict major, grupînd toate manifestările de viaţă în jurul acestui conflict şi lăsîndu-le să se desfăşoare doar în relaţiile lor în raport cu acesta, drama simplifică şi generalizează atitudinile posibile ale oamenilor faţă de problemele vieţii. Reprezentarea e redusă la redarea tipică a celor mai importante şi caracteristice atitudini ale oamenilor, la ceea ce este de neomis pentru conturarea dinamică a conflictului în cadrul acţiunii, e redusă deci la acele mişcări sociale, morale şi psihologice ale oamenilor din care se naşte conflictul şi pe care acesta le

anulează. Orice personaj, orice însuşire psihică a unui personaj care depăşeşte necesitatea dialectică a acestei corelaţii, a dinamicii vii a conflictului, va fi din punct de vedere al dramei, de prisos. Hegel caracterizează deci cu toată justeţea compoziţia atît de hotărîtoare, drept „totalitate a mişcării".

Cît de bogată şi amplă este tipicitatea astfel realizată, depinde de faza de dezvoltare istorică în care apare drama, iar în cadrul acestei faze, bineînţeles^ de personalitatea dramaturgului.

Determinantă rămîne însă dialectica interioară, obiectivă a conflictului însuşi, care, în anumită măsură independent de conştiinţa dramaturgului, delimitează sfera „totalităţii mişcării". Să luăm spre exemplu *Antigona* lui Sofocle. Creon a poruncit ca Polinice să nu fie înmormîntat. Pornind de la această situaţie conflictul dramatic necesită ca Polinice să aibă două, şi numai două surori. Dacă Antigona ar fi fost unica soră, rezistenţa ei eroică faţă de porunca regelui ar fi putut avea efectul unei reacţii sociale mediocre, inerente. Personajul surorii ei, Ismena, este absolut necesar pentru a arăta că fapta Antigonei este într-adevăr expresia inerent eroică a eticii anterioare pe cale de dispariţie, dar că în condiţiile prezente ale dramei nu mai este o reacţie spontan-inerentă. Şi Ismena condamnă, ca şi Antigona, porunca lui Creon, dar cere eroicei sale surori, ca, fiind mai slabă, să se supună puterii. Mi se pare suficient de clar că fără Ismena tragedia Antigonei nu ar mai fi tot atît de convingătoare ca imagine artistică a totalităţii social-istorice, după cum o a treia soră ar fi din punct de vedere dramatic o pură tautologie.

Lessing are deci absolută dreptate cînd îh polemica sa la adresa tragediei clasice franceze subliniază energic ideea că principiile construcţiei dramatice a lui Shakespeare sînt în principiu identice cu cele ale grecilor. Deosebirea lor e de ordin istoric. Ca urmare a complexării social-istorice, obiective, a raporturilor dintre oameni, structura conflictului din realitate a devenit ea însăşi multiplă, contorsionată. Compo- poziţia dramei shakespeariene oglindeşte tot atît de fidel şi grandios această nouă fază a realităţii cum o făcuse şi tragedia lui Eschil şi a lui Sofocle în starea mai simplă a lucrurilor din Atena antică. Această modificare istorică înseamnă o modalitate calitativ nouă a construcţiei dramatice la Shakespeare. Evident, noul nu este aici doar o simplă multiplicare exterioară a bogăţiei lumii plăsmuite artistic. Este dimpotrivă un sistem original, născocit cu genialitate şi întru totul nou, al unor mişcări sociale şi umane tipice, multiple — reduse însă în multiplicitatea lor la tipicul necesar. Tocmai pentru că la Shakespeare esenţa intimă a dramei se întemeiază pe aceleaşi principii ca la greci, forma sa dramatică trebuia să fie complet diferită.

Justeţea şi profunzimea analizei făcute de Lessing se vădeşte însă mai ales în exemplele negative. Există o prejudecată larg răspîndită, după care

concentrarea exterioară a acţiunii, reducerea numărului personajelor la minimum posibil etc. ar reprezenta în dramă o tendinţă pur dramatică, pe cînd bogata şi pestriţa alternare de scene, numărul mare al personajelor în acţiune ar reprezenta o tendinţă epicizantă. Adevăratul caracter dramatic sau ,,romanesc” al unei drame depinde de soluţionarea problemei „totalităţii mişcărilor", şi nu de caracteristici pur formale.

Să luăm pe de o parte tipul de compoziţie al tragediei clasice franceze, încearcă să realizeze vestita unitate de timp şi loc. Reduce personajele în acţiune la minimum. Dar în cuprinsul acestui minimum există, din punct de vedere exclusiv dramatic, personaje complet inutile, şi anume „confidenţii" deveniţi de-a dreptul de pomină. Alfieri, deşi un adept al acestui tip de compoziţie, nu critică doar teoretic rolul nedramatic al acestor personaje, ci le şi îndepărtează efectiv din dramele sale. Şi ce a rezultat din aceasta? Eroii lui Alfieri nu au într-adevăr „confidenţi", dar au în schimb monologuri lungi şi deseori total nedramatice. Critica lui Alfieri demască o latură pseudo-dramatică a tragediei clasice franceze şi o înlocuieşte cu un motiv nedramatic prin excelenţă. Adevărata greşeală de compoziţie, ce stă la baza acestui întreg complex de probleme, este faptul că aceşti autori dramatici — la diferiţii reprezentanţi de seamă ai tendinţei amintite, aceasta se întîmplă din diferite motive istorice şi individuale, şi îmbracă modalităţi diferite — abstractizează conflictul în mod brutal şi mecanic. Prin aceasta se pierde dinamica vie a „totalităţii mişcării". Să revenim tot la Shakespeare. Eroii săi cei mai „solitari" nu sînt niciodată singuri. Dar Horatio nu este alături de Hamlet un „confident", ci o forţă stimulatoare, independentă şi necesară întregii acţiuni. Fără sistemul contrastelor de acţiune dintre Hamlet, Horatio, Fortinbras şi Laertes, conflictul concret al acestei tragedii ar fi de neimaginat. De asemenea, Mercutio şi Benvolio au în *Romeo şi Julieta* funcţii independente, necesare conţinutului dramatic.

Drept contraexemplu ne-ar putea servi drama naturalistă. Acolo unde o compoziţie dramatică este în oarecare măsură realizată, ca spre exemplu în *Ţesătorii* lui Hauptmann, pluralitatea personajelor este dramaturgie necesară, reprezentînd o componentă animată şi conform acţiunii, în cadrul totalităţii concrete a răscoalei ţesătorilor. Majoritatea dramelor naturaliste însă, chiar şi cele care îşi rezolvă problemele cu relativ puţine personaje şi reuşesc să-şi concentreze puternic acţiunea din punct de vedere spaţial şi temporal, cuprind de fiecare dată un şir de personaje care servesc doar la a evidenţia spectatorului mediul social al acţiunii. Orice asemenea personaj, orice asemenea scenă sporeşte caracterul ,,romanesc" al dramei, pentru că exprimă un moment al acelei „totalităţi a obiectelor" incompatibile cu finalitatea dramei.

Această simplificare pare să îndepărteze drama de viaţă, şi din această aparenţă au apărut numeroase teorii eronate asupra dramei: în timpuri trecute diferitele teorii spre justificarea tragediei clasice franceze; în timpurile noastre, teoriile despre caracterul „convenţional" al formei dramatice, despre „autonomia" teatrului etc. Acestea din urmă nu sînt decît reacţii la eşuarea necesară a naturalismului în dramă şi evoluează, căzînd în extrema opusă, în acelaşi cerc vicios, ca şi naturalismul însuşi. Dar pînă şi această „distanţare" a dramei trebuie înţeleasă ca un *fapt de viaţă,* ca o reelaborare artistică a felului în care viaţa însăşi *este* obiectivă în *anumite momente* ale mişcării sale şi cum *apare,* în mod corespunzător, *necesară.*

Se poate considera ca fiind general acceptată ideea că drama îşi are drept motiv central conflictul unor forţe sociale ajunse la punctul extrem de maximă tensiune. Şi nu e necesară o perspicacitate deosebită pentru a vedea în relaţia dintre conflictul social exacerbat şi transformările sociale, revoluţia. Orice adevărată şi profundă teorie a tragicului accentuează drept caracteristică esenţială a conflictului pe de o parte necesitatea acţiunii pentru ambele părţi ale forţelor în luptă şi pe de altă parte necesitatea lichidării violente a acestui conflict. Dacă transpunem însă aceste exigenţe formale faţă de conflictul tragic în limbajul vieţii, vom găsi în ele trăsăturile transformărilor revoluţionare ale vieţii însăşi, generalizate la maximum, reduse la forma abstractă a mişcării.

Nu este desigur o coincidenţă faptul că marile perioade de înflorire a tragediei coincid cu marile transformări cruciale de importanţă uni- versal-istorică, ale societăţii umane. Hegel a recunoscut deja — chiar dacă în formă mistificată — în conflictul *Antigonei* lui Sofocle ciocnirea acelor forţe sociale care au dus în realitate la distrugerea formelor de societate primitivăşi laformarea polisului grec. Analiza făcută de Bachofen *Orestiei* lui Eschil împinge tendinţele mistificatoare mai departe decît o făcuse Hegel, dar reuşeşte să formuleze mai concret decît acesta conflictul social: şi anume drept conflict tragic al perioadei matriarhatului în declin cu noua orînduire a patriarhatului. Profunda şi amănunţita analiză făcută de Engels acestei probleme în *Originea familiei* reinterpre- tează în sens materialist teoria mistico-idealistă a lui Bachofen şi motivează într-o manieră la fel de clară sub raport teoretic şi istoric necesitatea corelaţiei între apariţia tragediei greceşti şi această transformare crucială din istoria omenirii.

O situaţie asemănătoare o prezintă cea de a doua înflorire a tragediei, în epoca Renaşterii. De data aceasta, conflictul istoric dintre feudalismul în declin şi violenţele legate de naşterea ultimei societăţi împărţite în clase oferă premisele de conţinut şi formale pentru un nou avînt al dramei Marx a formulat absolut univoc această legătură pentru drama renascentistă. El s-a mai referit şi în alte scrieri la necesitatea socială a formării şi destrămării unor perioade tragice. Astfel subliniază în *Critica introducerii la Filozofia dreptului de Hegel (1844)* ca premisă a tragediei tocmai momentul necesităţii, al sentimentului profund, necesar, de dreptate din partea

societăţii aflată în declin: ,,Atîta timp cît «l'ancien regime » ca orînduire socială existentă se află în luptă cu o lume în devenire, eroarea era universal-istorică, dar nu personală. Pieirea sa a fost din această cauză tragică".

în această lucrare de tinereţe, ca şi mai tîrziu în *Optsprezece Brumaire,* Marx face o analiză adîncă a următorului fapt: de ce anumite conflicte se transformă în cursul dezvoltării istorice din conflicte tragice în subiecte de comedie. Şi este deosebit de interesant şi de fundamentală importanţă pentru teoria dramei faptul că rezultatul obiectiv al dezvoltărilor istorice cercetate de Marx este în acest caz mereu acela că necesitatea tragică a acţiunii la una din părţile aflate în luptă, la adversarul progresului omenirii, se anulează social-istoric.

Am proceda însă mult prea îngust, dacă am limita, în mod mecanicist, faptele de viaţă ce stau la baza formei dramatice numai la marile revoluţii istorice înseşi. Aceasta ar însemna o izolare abstractă a revoluţiei la tendinţele generale şi permanent active ale vieţii sociale, ar face din faptul revoluţiei din nou un fel de ,.catastrofă naturală" â la Cuvier. La aceasta mai trebuie neapărat remarcat că nu toate conflictele sociale ce au purtat în sine germenii revoluţiei au şi dus în realitatea istorică

la înfăptuirea acesteia. Marx şi Lenin au arătat în repetate rînduri că au existat situaţii obiectiv revoluţionare care, datorită nedezvoltării factorului subiectiv, nu au putut duce la izbucnirea revoluţiei. Să ne gîndim lasfîrşitul anilor cincizeci şi începutul anilor şaizeci ai secolului al XlX-lea în Germania („noua eră" şi imediat următorul conflict constituţional în Prusia).

Dar cu acestea problema conflictelor sociale nu este nici pe departe epuizată. O adevărată revoluţie populară nu izbucneşte niciodată în urma unei singure contradicţii sociale izolate. Perioada prerevoluţionară obiectiv-istorică abundă în viaţa însăşi în o serie întreagă de contradicţii tragice. Maturizarea revoluţiei demonstrează tot mai clar corelaţia obiectivă a acestor contradicţii ce apar uneori izolat şi le cuprinde în acţiunea maselor în cîteva probleme centrale şi determinante. De asemenea, unele contradicţii sociale pot dăinui nerezolvate şi după terminarea revoluţiei sau pot chiar, ca urmare a ei, să se accentueze.

Toate acestea au pentru problema urmărită aci consecinţe importante. Pe de o parte se conturează legătura vitală dintre conflictul dramatic şi transformările sociale. Concepţia lui Marx şi Engels despre legătura dintre perioada de înflorire a dramaturgiei şi revoluţie se confirmă pe deplin; este evident că concentrarea social-istorică a contradicţiilor vieţii va impulsiona cu necesitate creaţia dramatică. Pe de altă parte se dovedeşte că adevărul de viaţă al formei dramatice nu poate fi „localizat" în mod îngust, mecanic, la marile revoluţii din istoria omenirii. Căci adevăratul conflict dramatic cuprinde, într-adevăr, toate însuşirile uman- morale ale unei mari revoluţii sociale, dar pentru că reprezentarea artistică se concentrează asupra esenţialului uman nu este nicidecum obligatoriu ca conflictul concret să dezvăluie în forma sa nemijlocită de manifestare, transformările ce I-au generat. Acestea alcătuiesc baza generală a conff Ictului, dar legătura dintre această bază şi forma concretă a conflictului poate fi foarte complicată şi imediată. Vom vedea mai departe că istorismul tocmai al celor mai mature şi importante drame shakespeariene iese la iveală în acest fel. Caracterul contradictoriu al dezvoltării sociale, intensificarea contradicţiilor pînă la conflictul tragic este un fapt *general* de viaţă.

Acest caracter contradictoriu al vieţii nu ia sfîrşit nici prin anularea antagonismului de clasă, prin victoria revoluţiei socialiste. Concepţia că în socialism ar sălăşlui doar seninătatea monotonă a unei autosufi- cienţe lipsite de probleme, de luptă, de conflicte, ar fi total nedialectică, superficială. Desigur că vor căpăta şi conflictele dramatice un aspect

cu totul nou, din moment ce o dată cu dispariţia antagonismului de clasă, a contradicţiilor antagoniste, pieirea necesar tragică a eroului, spre exemplu, nu va mai juca acelaşi rol în dramă ca altădată.

Dar relativ la dramaturgia societăţii împărţite în clase ar fi mai mult decît superficial să vedem în pieirea tragică a eroului doar distrugerea brutală a vieţii omeneşti, deci doar „un element pesimist" — căruia i-am putea opune, prin dramaturgia noastră, un „optimism" la fel de searbăd conceput. Nu trebuie niciodată pierdut din vedere că drumul către deznodămîntul tragic a însemnat la dramaturgii cu adevărat mari ai epocilor trecute totodată şi desfăşurarea energiilor umane maxime, a eroismului absolut, înălţarea omului ce a fost posibilă tocmai datorită dezbaterii conflictului pînă la capăt. Da, Antigona sau Romeo pier tragic, dar Antigona muribundă sau Romeo în prag de moarte sînt oameni mai măreţi, mai bogaţi sufleteşte, mult superiori acelora ce fuseseră înainte de a fi înlănţuiţi de tumultul conflictului tragic.

Astăzi e deosebit de important să accentuăm tocmai această latură a conflictului, să ne dăm seama de felul cum un fapt general de viaţă poate fi poetic generalizat şi făcut profund viabil tocmai în forma dramatică. Această latură umană a conflictului dramatic, care nu este de loc necesar legată de deznodămîntul tragic, este cuprinsă ca fapt de viaţă şi în realitatea socialistă, putînd deci să servească drept bază unei importante creaţii dramatice.

Deci, în cunoaşterea adevărului formei dramatice, problema conflictului ca fapt de viaţă trebuie foarte concret urmărită. Fără a ne aroga nici o pretenţie de epuizare a acestei probleme, vrem să enumerăm aci doar cîteva fapte de viaţă tipice, a căror oglindire artistică duce în mod necesar la crearea formei dramatice.

Să începem cu problema momentului de răscruce în viaţa individului şi a societăţii. în tragedia lui Hebbel *Herodes şi Mariamne,* eroina spune eroului:

,,Poate
Că tocmai azi soarta ţi-o stăpîneşti Şi-o poţi
întoarce, după cum doreşti!
Căci pentru orice om soseşte clipa Cînd
călăuza stelei sale lui Cîrma în mînă-îi dă.
Ce-i rău,
E doar că nu-şi cunoaşte clipa.
Ea una e, din cîte zbor."

Doar exponenţii unui fatalism mecanicist pot pune laîndoialăveridicitatea unor asemenea ,,clipe" în viaţă. Necesitatea vieţii sociale se impune nu numai prin coincidenţe, dar şi prin hotărîri de acest fel ale unor oameni sau grupuri de oameni. Evident, aceste hotărîri nu sînt libere în sensul unui voluntarism idealist, ele nu reprezintă independenţa individului într-un spaţiu vid. Dar pe traiectoria oricărei vieţi omeneşti, într-un cadru istoriceşte determinat, apar în mod necesar, tocmai drept consecinţă a bazei antagonice a oricărei dezvoltări social- istorice, asemenea ,,clipe".

Am pus acest cuvînt în ghilimele, pentru că luat ad litteram capătă un aspect fetişi st. Dar oricum am privi lucrurile, este una din trăsăturile esenţiale ale realităţii ca asemenea momente de răspîntie, cu posibilitatea şi necesitatea luării unei hotărîri în ce priveşte direcţia în care ne vom îndrepta, să apară neîncetat. Dar în primul rînd o asemenea opţiune nu ne stă oricînd la îndemînă, ci presupune o anumită exacerbare, intrare în criză a relaţiilor sociale sau personale; în al doilea rînd, durata în timp a posibilităţii luării unei hotărîri este întotdeauna relativ limitată. De bună seamă, acest fapt este cunoscut oricui, din experienţa proprie.

Scrierile lui Lenin, îndeosebi cele din perioadele acut revoluţionare, arată ce rol însemnat pot juca asemenea clipe în istoria însăşi şi cît de limitată în timp este durata lor. Cînd Lenin propune social-democraţilor şi menşevicilor, după mişcările din 1917, să formeze un guvern pe baza sfaturilor populare, scrie: „Acum şi numai acum, poate *doar în cursul cîtorva zile,* sau doar timp de una sau două săptămîni, s-ar putea forma şi consolida pe cale absolut paşnică un asemenea guvern". Semnificaţia politică a acestei propuneri depăşeşte cadrul discuţiilor de aci. Am vrut numai ca pe baza afirmaţiilor unui asemenea strateg şi tactician a! luptei de clasă, cum a fost Lenin, să arăt că faptul „momentului de răscruce", al „clipei" luării unei hotărîri, nu este doar o stilizare excesivă, inventată de dramaturgi idealişti, şi nici „o cerinţă a formei dramatice", cum le place să răstălmăcească teoreticienilor neoclasici ai dramei în perioada imperialistă, ci un fapt de viaţă extrem de important şi care revine mereu, jucînd un rol decisiv atît în destinul fiecărui individ cît şi în cel al claselor sociale.

Al doilea complex al acestor fapte de viaţă l-am putea desemna pe scurt cu dictonul după care cuiva i se „cere socoteala". Ce înseamnă aceasta? Complexitatea cauzală a vieţii este deosebit de dificilă. în mod normal se repercutează faptele fiecărui om sau grup de oameni în destinele sale'ulterioare; destinul lor depinde în mare măsură de direcţia pe care au ales-o în acţiunea lor faţă de condiţiile istorice date. Dar aceste consecinţe apar în viaţă uneori foarte lent, şi întotdeauna inegal şi contradictoriu. Mulţi îşi încheie viaţa sau au apucat de multă vreme o altă cale a vieţii lor, înainte ca consecinţele faptelor lor anterioare să-i întîmpine sub această formă. Dar este un fapt general de viaţă şi care poate fi întîl- nit frecvent, ca aceste consecinţe ce provin în mod necesar din fapte[1] anterioare şi mai ales din acea comportare generală, din acea atitudine faţă

de viaţă ce a sugerat aceste fapte, să se concentreze cu toată forţa în viaţă, iar omul respectiv să trebuiască să-şi plătească socoteala vieţii. Şi aci legătura dintre faptele dramatice ale vieţii şi crizele revoluţionare ale societăţii este evidentă. Căci mai ales la grupuri sociale, spre exemplu la partide politice, apare o asemenea ,,vreme de încheiere a socotelilor'[1], mai ales în perioade de criză. O serie de partide s-au îndepărtat treptat de interesele claselor pe care le-am reprezentat, pentru impunerea cărora au fost create, au făcut în acest sens greşeli peste greşeli, fără ca între timp să fi apărut vreo consecinţă efectivă. „Brusc" se declanşează o criză socială, şi un partid ieri la putere se află „brusc" acoperit de ruşine şi fără adepţi în faţa ochilor partizanilor săi de altădată. Istoria abundă în asemenea întîmplări, bineînţeles nu numai referitor la partide politice în sens restrîns. Chiar Marea Revoluţie franceză este plină de asemenea catastrofe dramatice ale vieţii însăşi. De la năruirea „bruscă[11] a absolutismului în ziua căderii Bastiliei se întinde un lanţ întreg de asemenea căderi — a girondinilor, a dantoniştilor, thermidorul — pînă la prăbuşirea imperiului napoleonian.

Asemenea momente au chiar în viaţa însăşi un caracter dramatic. Nu e deci de mirare dacă „vremea socotelilor" reprezintă una din problemele centrale ale creaţiei dramatice. De la modelul tragic al creaţiei dramatice, valabil pentru două milenii, de la *Oedip* al lui Sofocle pînă la *Moartea lui Danton* a lui Buchner, putem urmări această problemă ca pe un leitmotiv al marilor tragedii. Şi este deosebit de caracteristic pentru creaţia dramatică faptul că nu întruchipează cumularea lentă, treptată a consecinţelor, ci în cele mai multe cazuri alege o perioadă relativ scurtă şi încheiată — tocmai acel moment dramatic al vieţii însăşi,—în care aglomerarea consecinţelor acumulate se transformă în acţiune. Se obişnuieşte a se alătura acest tip de dramă, pornind de la exemplul formal al lui *Oedip,* fie concentrării clasiciste a acţiunii, fie „ideii destinului" a Antichităţii. Nici una din acestea nu corespunde faptelor. Căci de exemplu, capodopera lui Buchner nu este în formă de loc construită după model grec, ci cu totul şi cu totul în sens shakespearian. Şi totuşi, tragismul lui Danton porneşte de la acest fundament. Nici măreţul tactician al victoriei revoluţionare şi nici politicianul burghez, şovăitor, retrăgîndu-se din lupta pentru continuarea revoluţiei, nu se află în centrul dramei. Toate acestea sînt la Buchner de mult încheiate. El plăsmuieşte, cu incomparabilă forţă dramatică, doar felul cum marelui revoluţionar Danton, care s-a înstrăinat de popor şi de soarta sa, Mi se încheie socotelile" pentru această abdicare de la istorie.

Să mergem mai departe. Lenin spune în repetate rînduri că, într-o anumită situaţie a acţiunii, dintr-un întreg şir de posibilităţi trebuie să apuci cu nădejde mai întîi o verigă, şi numai după aceea vei putea ţine cu adevărat tot lanţul în mînă. Prin aceasta Lenin a realizat nu numai o incomparabilă caracterizare a unui important principiu al activităţii politice, mai ales în momente cruciale, ci a

formulat totodată o caracteristică generală a activităţii omului în genere. Mai bine zis: un anumit fel de activitate, un anumit fel al reacţiei omeneşti în anumite momente de răscruce ale vieţii. Vrem să subliniem doar foarte pe scurt că alegerea şi prinderea unei verigi se află într-o relaţie interioară cu problema momentului crucial, tratată de noi anterior. Vrem să atragem însă atenţia asupra caracterului specific al acestui fapt de viaţă. Şi specificul problemei verigii constă în primul rînd în evidenţierea verigii prinse, în' aducerea ei în centrul acţiunii. Prin aceasta se simplifică şi se generalizează tcrtul în viaţă, pentru atingerea ţelurilor ei. Această simplificare şi generalizare dă vieţii însăşi, clipă de clipă, un caracter activ, dinamic, scoţînd la iveală contrastele şi ascuţindu-le la maximum.

Momentul prinderii verigii nu trebuie legat în sine, în mod necesar, cu un conflict, şi nici nu trebuie să izbucnească în mod necesar pe baza conflictului; dar concentrarea problemelor de viaţă într-un asemenea punct central dă în genere naştere la conflicte. Căci concentrarea nu se produce nici în viaţa individului pe loc gol, ci în cadrul unei vii interdependenţe cu acţiunile celorlalţi oameni. Cum e şi firesc, concentrarea propriei acţiuni într-un punct hotărîtor aduce cu sine concentrarea spre acelaşi punct a forţelor individuale contrarii. în mod evident, efectul verigii devine vizibil mai ales în viaţa politică. Aspectul deseori amorf al diverselor tendinţe şi curente capătă de o parte şi de alta ofizionomie clară, pregnantă, şi anume atunci cînd în centrul vieţii politice se ridică o asemenea problemă a verigii. Să ne amintim doar, ce mare diferenţiere a diverselor puncte de vedere au trezit cuvîntările lui Lenin cu ocazia introducerii N.E.P.-ului. Mutatis mutandis, această problemă joacă în viaţa individului un rol asemănător.

Să reliefăm în sfîrşit şi o altă problemă, strîns legată de aceasta: adînca identificare a omului cu opera sa. Chiar în viaţa personală se nasc din aceasta conflicte ciocniri şi complicaţii dramatice. Căci oricît de mult o operă în ansamblul ei ar alcătui centrul tuturor năzuinţelor unui om, nu e posibil ca şi alte elemente ale vieţii să nu aibă importanţă hotărî- toare pentru el. Cu cît va fi mai profundă dăruirea omului respectiv pentru opera sa, cu cît va fi mai mult om în adevăratul sens al cuvîntului, şi anume cu cît va fi mai mult şi mai intim legat de viaţă, de diferitele tendinţe ale ei, cu atît mai dramatic va fi conflictul.

Dar legătura dintre om şi opera sa nu este întotdeauna, ci doar în cazuri foarte rare o chestiune strict personală. Dacă e vorba de o operă artistică sau ştiinţifică atunci s-ar putea naşte, în mod superficial, o asemenea aparenţă. Dar dacă opera respectivă este nemijlocit legată de viaţa întregii societăţi, atunci se va naşte un întreg complex de implicaţii ce vor purta direct şi în esenţa lor un caracter social.

Cu acestea ne întoarcem la problema pe care am discutat-o în prima parte a lucrării, la problema „indivizilor istorico-universaii" în accepţiunea hegeliană. Atunci am pornit de la tratarea procesului istoric însuşi şi am cercetat rolul pe care îl joacă aceşti „indivizi istorico-universaii" în ipostazierea sa epică. Ajunsesem la

concluzia că în genul epic, semnificaţia lor istoricăse relevăcel mai bine atunci cînd, prin prisma compoziţiei, apar în acţiune ca personaje secundare. Acum vom ataca problema dintr-o altă latură a sa, şi anume viaţa interioară a individului. Am văzut cît de puternic tinde adînca legătură a omului cu societatea şi cu sarcinile ce-i revin în cadrul ei spre tipul ..individului istorico-universal", în care atît legătura omului cu sarcinile sale sociale, contopirea sa cu aceste sarcini, cît şi importanţa extensivă şi intensivă a acestora apar în punctul lor culminant. Hegel spune referitor la această legătură: „Aceştia sînt oamenii mari ai istoriei, cei ale căror scopuri proprii, particulare, conţin substanţialul, care este acelaşi cu voinţa spiritului universal. Acest conţinut reprezintă adevărata lor putere..

Dacă a trebuit să vedem în contopirea totală a individului cu opera sa o dramatizare a vieţii în viaţa însăşi, este clar că acest caz extrem al unei asemenea dăruiri va reprezenta şi în sens dramaturgie un punct culminant, şi anume chiar în viaţa însăşi, nu doar în artă. Chiar şi în viaţa însăşi această unitate personală esenţială dintre individ, opera vieţii sale. şi conţinutul social al acesteia intensifică concentrarea acelei sfere

de viaţă în care se profilează „individul istorico-universal“, în direcţia conflictelor pregnante, legate obiectiv de realizarea operei vieţii sale. „Individul istorico-universal" are un caracter dramatic. Este hărăzit de viaţa însăşi spre a fi erou, personaj central al unei drame.

Căci conflictul social ca punct central al dramei, în jurul căruia gravitează totul şi se axează toate componentele „totalităţii mişcării", impune întruchiparea unor oameni, ce reprezintă nemijlocit în pasiunile lor personale acele forţe a căror ciocnire determină conţinutul obiectiv al conflictului. Este clar că, cu cît un om e mai mult „individualitate istori- co-universală" în accepţia hegeliană, adică: cu cît pasiunile sale personale se concentrează mai mult asupra conţinutului conflictului, contopindu-se cu acesta, cu atît este mai indicat a fi erou principal, personaj central al unei drame. Şi acest adevăr al formei dramatice este aşadar un adevăr al vieţii şi nu o speculaţie formală.

De aceea el nu trebuie interpretat niciodată excesiv mecanicist, după cum mulţi teoreticieni ai tragediei clasice franceze şi succesorii lor moderni neoclasici au crezut că numai marile personalităţi ale istoriei

— sau ale mitului — sînt indicate să furnizeze eroi dramei. Pentru viaţă şi pentru imaginea sa artistică, drama, nu se pune problema unei reprezentări formal-decorative, ci a concentrării de forţe obiective, deconţinut, a cuprinderii personale, efective a unei forţe conflictuale a societăţii.

Hebbel face la un moment dat o comparaţie frumoasă şi plinădemiez între tragedie şi un ceasornic universal, al cărui mers indică succesiunea marilor crize istorice, şi lărgind simbolul, adaugă: „De fapt, este indiferent dacă arătătorul e de aur sau alamă, şi nu are nici o importanţă dacă o acţiune semnificativă în sine, deci simbolică, se petrece într-o sferă socială inferioară sau superioară."

Aceste cuvinte sînt cuprinse în prefaţa tragediei sale burgheze *Maria Magdalena,* în apărarea teoretică a acesteia. Şi are în această apărare totală dreptate. Figuri ca cea a ţăranului Pedro Crespo — în *Judecătorul din Zalamea* al lui Calderon —, ca personajele burgheze din *Emilia Galotti* şi *Intrigă şi iubire,* ca în *Furtuna* lui Ostrovski sau chiar în tragedia lui Hebbel sînt în acest sens „indivizi istorico-universaii". Nu schimbă nimic din acestea faptul că conflictul individual concret tratat în aceste drame nu are o amploare istorică extensivă, adică nu hotărăşte direct soarta popoarelor sau claselor. Important este că în aceste drame, potrivit conţinutului lor social intim, conflictul este un eveniment social-istoric hotărîtor; că eroii unor asemenea drame reprezintă acea întrepătrundere a pasiunii personale şi a conţinutului social al conflictului care desemnează „individualitatea isto

rico-universală". Lipsa acestor două momente dramatice ale vieţii însăşi face ca majoritatea dramelor burgheze — din păcate şi proletare — să fie atît de anoste, monotone şi lipsite de semnificaţie. Dezavantajul materialului de viaţă de prelucrat constă mai ales în dificultatea de a dezvolta dramatic caracterul istorico-universal al conflictului şi al eroului care se află în centrul lui, fără stilizare, fără introducerea unor momente de falsă monumentalizare. Drama modernă, în perioada decăderii generale a realismului, urmează însă linia minimei rezistenţe. Adică îşi adaptează mijloacele de creaţie celor mai triviale aspecte tematice, celor mai prozaice momente ale cotidianului modern. Prin aceasta, banalitatea cenuşie devine imagine a creaţiei artistice; ea subliniază tocmai laturile cele mai puţin favorabile dramei din materialul de viaţă. Astfel apar piese ce se află din punct de vedere dramatic mult chiar sub nivelul vieţii reprezentate de ele.

Repetăm; am relevat aci doar cîteva exemple pregnante din marele şir al acelor fapte de viaţă a căror reflectare artistic concentrată, conştientă, epuizînd toate.posibilităţile de realizare a acestei concentrări, este drama. Legile formei dramatice izvorăsc din materialul de viaţă, a cărui oglindire generalizată, abstractizată artistic, este tocmai această formă. De aceea marii poeţi din diversele epoci creează drame de tip total diferit. Dar tocmai de aceea domneşte în aceste foarte deosebite opere de artă o lege internă similară a formei: legea mişcării în viaţa însăşi a cărei imagine artistică este drama; domnesc legile reflectării *artistice,* prin a căro!' aplicare şi respectare devin adevărate opere de artă.

Toate teoriile despre dramă care — chiar dacă neintenţionat, asemenea esteticii perioadelor trecute — nu pornesc de la aceste fapte de viaţă, ci de la nişte oarecari probleme ale „stilizării" dramatice, trebuie să ajungă în mod necesar pe căi lăturalnice, formaliste. Căci nu reuşesc să vadă că aşa-n urnita „distanţare de viaţă" a formei dramatice nu e altceva decît expresia potenţată şi concentrată a unor anumite tendinţe ale vieţii însăşi. Neînţelegerea acestei stări de fapte, alegerea drept punct de plecare a distanţării formale a expresiei dramatice de la formele de manifestare generale şi banale ale vieţii cotidiene, nu au drept urmare doar o falsă teorie, ci şi o falsă practică dramatică; deformează nu numai forma dramei, ci şi conţinutul social-uman al acesteia.

De ta Saint-Evremond pînă la Voltaire, mulţi critici ai tragediei clasice franceze au avut un sentiment de nelinişte chiar şi în faţa celor mai importante drame ale lui Corneille şi Racine. Simţeau abstractizarea, distanţarea de viaţă, lipsa „naturii". Dar deşi Lessing a realizat o critică deosebit de principială, abordîndîn multe cazuri problemele de formă esenţiale, abia Manzoni a fost cel care a pus degetul pe rana cea mai sensibilă a tragediei clasice franceze. Citām aci critica sa pentru că din ea reiese cel mai

desluşit că misiunea concentrării dramatice este de a fi o reflectare justă a unor fapte de viaţă reale, a unor tendinţe reale ale vieţii; şi pentru că ea ilustrează cel mai clar efectul deformator al concentrării formale asupra conţinutului uman al dramei.

Manzoni a combătut în decursul întregii sale vieţi preceptele formale ale unităţii de timp şi de loc, văzînd în ele o piedică de netrecut pentru misiunea epocii sale, pentru drama istorică. Dar aidoma marelui său contemporan, Puşkin, nu le combate în numele „naturaleţei", în numele verosimilului sau al neverosimilului. Porneşte dimpotrivă de la observaţia că oamenii ce trebuiau întruchipaţi cu pasiunile şi soarta lor într-o concentrare a timpului acţiunii la douăzeci şi patru de ore trebuiau să apară total deformaţi. „Din această cauză, năzuinţele lor trebuiau mai rapid trezite la viaţă, exagerînd şi denaturînd pasiunile. Pentru ca un om să poată ajunge în douăzeci şi patru de ore la o hotărîre definitivă, este neapărat nevoie ca pasiunea lui să fie acordată pe un alt registru decît aceea împotriva căreia luptase o lună întreagă." Cu aceasta, toate nuanţele au fost distruse. „Poeţii tragici sînt limitaţi la zugrăvirea unui număr restrîns de pasiuni majore... Teatrul abundăîn personaje fictive ce acţionează mai curînd ca tipuri abstracte ale unor anumite pasiuni decît ca oameni dominaţi de pasiune. . . De aci exagerarea, tonul convenţional, uniformitatea caracterelor tragice..." Concentrarea spaţială şi temporală îi obligă pe aceşti tragicieni să atribuie „cauzelor cu orice preţ o forţă mai mare decît ar fi putut avea cauzele reale. . . Sînt necesare şocuri brutale, pasiuni zguduitoare, determinări acumulate..." în continuare, Manzoni demonstrează cu argumente convingătoare, că predominarea excesivă a motivului dragostei, fapt combătut de altfel şi de alţi critici, este în strînsă legătură cu aceste probleme de formă, cu efectul lor deformant.

Evident, tendinţa spre deformare îşi are cauzele ei social-istorice directe. Dar forma artistică nu este niciodată o copie simplă, mecanică, a vieţii sociale. Ea se naşte, e drept, ca reflectare a tendinţelor acesteia, dar îşi păstrează în acest cadru dinamica sa proprie, încl inaţia spre respectarea sau ignorarea adevărului. Marele poet dramatic şi profundul critic Manzoni condamnă de aceea pe drept cuvînt acest efect deformant al unui precept formal, concepînd tocmai problemele formei dramatice într-o strînsă interdependenţă cu cele ale realităţii istorice.

II

Specificul creării personajului dramatic

S-ar putea pune aci, fireşte, întrebarea: acceptînd că toate aceste fapte de viaţă, a căror reflectare artistică considerăm a fi forma dramatică, sînt într-adevăr fapte de viaţă reale şi semnificative — nu sînt ele şi fapte *generale* de viaţă? Nu trebuie în consecinţă să-şi găsească reflectarea şi în epică? întrebarea este perfect îndreptăţită, Este chiar de confirmat în această formă generală, şi de aceea prea abstractă. Ca fapte generale de viaţă acestea trebuie, în mod evident, să fie realizate de orice poezie care reflectă viaţa.

întrebarea ce se pune e doar ce rol şi ce semnificaţie le revine în diferitele forme ale literaturii. Şi aci chestiunea trebuie concretizată. Am scos în evidenţă aceste fapte de viaţă din întregul complex al vieţii, pentru că tocmai în această evidenţiere se cuprind problemele centrale ale creaţiei dramatice; pentru că în creaţia dramatică totul converge spre reflectarea unor asemenea puncte culminante, de criză ale vieţii, ce produc la rîndul lor crize; pentru că în dramă, pornind de la acest centru, se formează paralelogramul de forţe al „totalităţii mişcării"; pentru că drama este reflectarea vieţii în aceste momente ale ei de reală elevaţie.

Toate aceste fapte de viaţă apar bineînţeles şi în reflectarea epică a realităţii. Deosebirea este „doar" că ocupă aci poziţia ce le revine în *totalitatea* procesului de viaţă. Aci ele nu sînt centrul în jurul căruia se grupează totul. în plus: din moment ce reprezentarea dramatică zugrăveşte aceste momente supreme ale vieţii, orice fenomen ce nu se află direct legat de aceste momente, dispare din reprezentare. Forţele stimulatoare ale vieţii sînt reprezentate în dramă numai în măsura în care duc la aceste conflicte centrale, în care ele însele sînt forţe motoare ale conflictelor înseşi. în epica majoră viaţa apare, dimpotrivă, în la;ga-i plenitudine. Pot apărea puncte dramatice culminante, dar ele reprezintă piscuri, cărora le aparţine nu numai şirul de munţi, ci şi dealurile şi cîm- pia. Şi un asemenea fel de reflectare dă naştere şi unor noi aspecte. Este clar că proporţiile „normale" ale vieţii sînt menţinute în epică cu mai multă străşnicie decît în dramă, astfel că nu mai pare surprinzător faptul că cele mai noi probleme de formă apar tocmai la dramă. Acest raport l-a desluşit cu claritate însuşi Aristotel. în continuarea pasajului citat de noi şi în care se referă la trăsăturile comune dintre epopee şi tragedie, spune: „Căci ceea ce aparţine epopeii, aparţine şi tragediei, dar nu tot ce aparţine tragediei aparţine şi epopeii".

O atare izolare a anumitor momente ale vieţii ca în dramă trebuie să fie ea însăşi o formă de manifestare a vieţii, pentru a putea servi drept bază constituirii unei forme literare. întrebarea formulată aci mai are şi un alt aspect important, atît de ordin istoric cît şi estetic. După cum este evident că faptele de viaţă reflectate în dramă pot şi trebuie preluate şi de epică, apare tot atît de evident că aceste fapte se petrec *permanent* în viaţă; ceea ce ar însemna că viaţa oferă neîncetat material pentru o adevărată şi mare dramă.

Afirmaţia de mai sus contrazice însă rezultatele dezvoltării istorice a literaturii. Forma dramatică n-a suferit totuşi o asemenea modificare fundamentală ca cea înregistrată de drumul făcut de epopeea antică pînă la romanul burghez modern. Forma dramatică are un mai pregnant caracter peren, principiile ei de bază rămîn mai puternic păstrate în diferitele ei modalităţi de manifest. Această continuitate se menţine însă printr-o evoluţie adeseori frîntă, discontinuă. Tocmai istoriei dramei îi este caracteristic faptul că a cunoscut — relativ scurte — dar intense perioade de înflorire, cărora le-au precedat şi urmat perioade de secetă în

care nu s-a creat mai nimic care să semene măcar de departe cu drama. Şi acest fenomen este cu atît mai ciudat, cu cît premisele exterioare de reprezentare a dramei, scena, arta actoricească, dovedesc o evoluţie mult mai continuă. Cu cît vom pătrunde mai adînc raportul dintre dramă şi scenă —tocmai din punctul de vedere al legităţii interioare a formei dramatice — cu atît mai serios va trebui pusă problema cauzelor social- istorice ale apariţiei discontinue a dramei.

însuşi simplul fapt a! acestei discontinuităţi ne demonstrează că momentele de viaţă enumerate aci se oglindesc în dramă, formează baza problemelor ei specifice de formă, dar că trebuie să mai intervină ceva, mai precis că trebuie să fie produse de viaţă într-un anumit fel specific, pentru ca reprezentarea lor poetică adevărată să ducă într-adevăr la forma dramatică. Discontinuitatea dezvoltării vieţii se va explica astfel prin faptul că aceste momente specifice suplimentare, prin a căror adăugire abia se naşte forma dramatică, pot ieşi la iveală numai în anume condiţii social-istorice. Ele nu aduc deci nimic principial nou faţă de faptele de viaţă cercetate. Contribuie doar la reliefarea vizibilă, adecvată, desluşită a acestui intrinsec caracter dramatic.

Necesitatea, direcţia şi genul unui asemenea fel de concretizare pot fi clarificate cu uşurinţă. Să luăm spre exemplu cazul, pe care l-am desemnat mai înainte cu expresia ,,momentul încheierii socotelilor". Acest motiv apare în istoria literaturii în cele mai diferite forme fără a deveni peste tot cu adevărat dramatic. Astfel în misterele medievale construite în formă exterioară dialogat, scenic. Aci întîlnim tema frecventă — care şi-a găsit cea mai celebră realizare în misterul englez *Everyman* — prin care moartea prezintă omului aflat în ultimul ceas al vieţii socoteala faptelor sale; adunate şi concentrate în această ultimă clipă, ele aduc după sine falimentul unei vieţi duse greşit. în pofida modalităţii de realizare scenică, dialogată, a acestui mister, în pofida motivului său dramatic — la modul abstract — nu apare aci nici o clipă ceva dramatic. De ce? Pentru că consecinţele „încheierii socotelilor" în asemenea condiţii nu pot fi decît pur interioare, psihologice şi morale, nepermiţînd transpunerea lor în acţiune. Conflictul se desfăşoară exclusiv în sufletul eroului, ca teamă, regret, luptă cu sine însuşi etc. Modul lui de exprimare nu poate fi de aceea decît liric sau didactico-retoric. în ciuda obiectivării scenice, aceste conflicte nu capătă un aspect dramatic vizibil; în pofida formei dialogate nu ia naştere nici o luptă dramatică a două forţe social- umane. (Este interesant de observat, cît de puternic se reliefează dramatismul interior al acestui motiv, cînd acest mod de „încheiere a socotelilor" este prezentat — ca în nuvela *Moartea lui Ivan Ilici,* capodoperă tolstoiană — cu mijloace epice). în mistere cu forma lor exterior dramatică, momentul „încheierii socotelilor" este atît de general, încît nu se poate exterioriza într-un caz individualizat dramatic: individualitatea purtătorului acţiunii se află faţă de generalitatea problemei în acelaşi raport în care se află un exemplu — citat întîmplător, oricînd înlocuibil, faţă de lege, şi nu ca întruchipare dramatică a unor forţe conflic- tuale.

Această generalizare abstractă a forţelor conflictuale nu trebuie să fie neapărat o confruntare rigidă a vieţii şi a morţii, o relaţie de religiozitate faţă de realitate.

Dimpotrivă. Această modalitate specifică de creaţie pseudo-dramatică este legată de feudalism în faza sa finală şi şi-a regăsit — în mod semnificativ — doar în perioada decăderii imperialismului, adepţi izolaţi.

Tocmai pe baza simţului nou format pentru înţelegerea istoriei a fost la îndemîna multor scriitori să dea creaţiei lor poetice o asemenea amploare a detaliului empiric, a faptelor ca atare, încît în plenitudinea lor necesitatea istorică nu a mai putut apărea decît tot abstract. Căci orice forţă sau necesitate istorică prezentată în dramă este abstractă în sens poetic, dacă nu se identifică în mod adecvat şi evident cu oameni ca atare,, cu destine concrete de viaţă. Acest lucru nu a putut fi făcut şi nici dorit de orientarea istorico-progresistă (discutată de noi în altă parte) a lui Merimee, Vitet şi prietenii acestora. Ei au vrut — după modelul dramelor istorice shakespeariene, greşit înţeles — să structureze drama pe baza detaliului istoric prezentat extensiv, amplu, complet.

Vitet, cel mai consecvent reprezentant al acestei orientări, a înţeles destul de bine contradicţia conţinută aci faţă de esenţa dramei. El mărturiseşte deschis acestea în prefaţa (pe care am mai citat-o) la drama sa istorică *Les borricades:* ,,în orice caz, aceste scene nu sînt rupte unele de altele: ele alcătuiesc un întreg; există o acţiune la a cărei desfăşu rare îşi aduc aportul lor. Dar acţiunea în sine serveşte doar formării lor şi legăturii dintre ele. Dacă aş fi vrut să scriu o dramă, atunci aş fi avut în primă atenţie desfăşurarea acţiunii, ar fi trebuit, pentru a-i da viaţă, să renunţ la o sumedenie de detalii şi fapte secundare; ar fi trebuit să trec multe sub tăcere ca să pot amplifica tensiunea; *ar fi trebuit, în detrimentul adevărului, să fi pus în prim plan o serie de personaje și evenimente, iar pe celelalte să le fi arătat doar în reducție perspectivicâ.* Am preferat să las lucrurile- aşa cum mi s-au prezentat, să pun în prim plan personajele şi evenimentele în măsura în care faptele concrete au făcut-o; nu mi-am permis nici o inovaţie şi nici nu am considerat o greşeală faptul că am întrerupt adesea acţiunea prin digresiuni şi episoade, pentru că de fapt aşa se petrece în genere în viaţă. Am renunţat la stimularea unui interes mai viu pentru a putea copia cît mai fidel". (Subliniat de mine, G. L.)

Am văzut deja că Merimee nu a mers niciodată la fel de departe c& prietenul şi aliatul său Vitet în reţinerea tuturor evenimentelor istorice ca dat empiric, în sacrificarea conştientă a adevărului poetic şi în respectarea strictă a faptelor istorice izolate. Şi totuşi drama sa istorică *La- Jacquerie* este construită pe principii asemănătoare. Marele şi durabilul* său merit constă nu numai în faptul că a revenit primul asupra mariii răscoale ţărăneşti uitată de consemnarea istorică, opunînd prin aceasta: idilizării romantice a Evului Mediu reversul concret, al unor îndîrjite lupte de clasă. Merimee a realizat, depăşind chiar acest stadiu, o imagine adevărată, însufleţită cu mijloace artistice, *a tuturor claselor* Evului Mediu: aflat în destrămare; el a găsit şi întruchipat exponenţi tipici ai diferitelor clase; a reprezentat ciocnirea acestor clase în situaţii pe cît de vii pe atît de tipice.

Cu toată această creaţie real poetică, depăşind simpla fidelitate istorică â la Vitet, nu s-a născut totuşi o dramaturgie captivantă. Apro- piatdecercul lui Merimee, în perioada respectivă, criticul Charles Remusat a demonstrat cauzele acestei nereuşite cu argumente raţionale. După ce tratează cu amănunţime toate meritele Jocquer/e/, ajunge la o comparaţie cu *Gotz von Berlichingen* al lui Goethe, care de asemenea realizează o amplă frescă a vieţii tuturor claselor Evului Mediu tîrziu, în care de asemenea este descrisă o răscoală ţărănească; el descoperă în veridicitatea şi profunzimea umană a personajului lui Gotz secretul ,,măreţiei sale poetice, care înaripează şi farmecă imaginaţia*[4], o creaţie uman dramatică ce lipseşte tuturor încercărilor poetice ulterioare realizate pe baze formal asemănătoare, ţintind fidelitatea istorică; lipsind chiar şi celor ale lui Merimee. Remusat face în continuare o analiză amănunţită a personajului Gotz în toată bogata sa individualitate, rezumîndu-şi părerea în următoarele: ,«Acesta (respectiv Gotz, G.L.) este cel mai însemnat om al tuturor timpurilor cu fizionomia secolului său. Aşa se pot împăca în dramă istoria cu poezia; aşa se poate înălţa geniul, fără a părăsi adevărul, în sfera măreţiei. Prin asemenea opere îşi pot cuceri un loc ideile teatrului modern alături de cele ale vechiului teatru naţional. Arta ar fi incompletă şi neadevărată dacă nu ar reproduce în ficţiunea sa tot atît de bine sau chiar mai bine ceea ce cuprinde şi lasă să se întrevadă natura".

Pentru scopul urmărit de noi aci este indiferent cum îl considerăm pe Gotz von Berlichingen cel real istoric şi conceperea sa de către Goethe; este indiferent dacă vedem în el, ca Hegel, unul din ultimii reprezentanţi ai „perioadei eroice" sau, ca Marx, un ,,individ jalnic'[1]. Căci atît Hegel cît şi Marx (ultimul cu ascuţiş polemic împotriva lui Lasalle) sînt de aceeaşi părere în faptul că lui Goethe i-a reuşit să creeze un personaj în care cele mai adînci trăsături individuale şi personale fuzionează cu adevărul şi autenticul istoric într-o unitate organică, indestructibilă, nemijlocit eficientă. Acesta este şi rostul citării consideraţiilor lui Remusat. Destinul ce i-a revenit lui Gotz din contextul istoric este, deci, nu numai în sens general — din punct de vedere poetic: abstract-istoric — corespunzător, ci este — fără a-şi pierde ceva din caracterul său istoric; dimpotrivă, adîncindu-l şi concretizîndu-l — *destinul individual* specific al lui Gotz în modul cel mai adecvat personal,

Manzoni, cel mai important reprezentant al dramei istorice din vestul Europei acelui timp, vede cu consecvenţă tocmai într-o asemenea individualizare a caracterelor şi destinelor dramatice momentul hotărîtor al dramei istorice, pe care o opune polemizînd ascuţit clasicismului abstractizant. Este de părere — în contrast pregnant faţă de Vitet şi chiar Merimee — că nu există şi nu poate exista nici o contradicţie principială între fidelitatea istorică şi întruchiparea dramatică poetic individualizată. Tradiţia istorică ne împărtăşeşte faptele, tendinţele generale de dezvoltare. Aici nu are dreptul poetul să intervină. De fapt nici nu are motive, căci dacă vrea să-şi

contureze personajele într-adevăr viu şi individualizat, găseşte în faptele istorice cele mai importante puncte de reper, cele mai bune mijloace ajutătoare; şi cu cît pătrunde mai adînc în istorie, cu atît sînt mai numeroase. „Unde se poate simţi mai la înde- mînă dramaturgul autentic decît în miezul acelor fapte pe care oamenii le-au săvîrşit cu adevărat? Poetul descoperă în istorie un caracter impozant care îl atrage, care pare că îi spune: observă-mă, te voi învăţa ceva nou despre natura umană; poetul primeşte invitaţia; vrea să surprindă caracterul: ce alte acţiuni exterioare va putea găsi mai corespunzătoare ideii acelui om pe care încearcă să-i contureze, decît în cele săvîrşite efectiv de acesta?"

Dar ce-i mai rămîne atunci poetului de făcut? întreabă Manzoni. „Ce-i mai rămîne? Poezia: da, poezia. Căci, de fapt, ce ne oferă istoria?' Evenimente ce, ca să zicem aşa, ne devin numai din afară cunoscute; dar ce au înfăptuit oamenii; ce au gîndit; sentimentele ce au întovărăşit chibzuielile şi planurile, succesele şi catastrofele lor; cuvintele cu care au încercat să-şi impună pasiunile şi dorinţele, pasiunilor şi dorinţelor altora, cuvintele cu care şi-au strigat mînia, şi-au revărsat tristeţea, cu care, pe scurt, *şi-au dezvăluit individualitatea:* peste toate acestea istoria trece aproape tăcînd; şi tocmai acesta este tărîmul poeziei".

Lupta adevăratei dramaturgii istorice, cu piedicile cauzate de forma de manifestare poetico-abstractă în confruntare cu istoria, arată cu claritate atît pe baza exemplelor pozitive cît şi a celor negative că tocmai problema *individualităţii eroului dramatic* este momentul hotărîtor. Toate faptele de viaţă ce îşi găsesc oglindirea adecvată în forma dramatică se pot cristaliza pe măsura imboldurilor lor interioare numai atunci cînd forţele conflictuale, a căror ciocnire provoacă aceste fapte de viaţă, sînt de asemenea natură încît lupta lor, în configurare pregnantă, atît individuală cît şi social-istorică, să poată fi în stare a se concentra în jurul unor personalităţi la fel de evidente.

Pentru a elucida total justeţea acestei concretizări a expunerilor noastre anterioare va trebui să mai anal izăm cîteva cazuri în care existenţa faptelor de viaţă în sine dramatice — din motive opuse — nu a dus de asemenea la o adevărată dramă. Numai astfel vom putea configura clar spaţiul concret al reflectării vieţii prin specificul dramatic al naşterii formei dramatice din necesitatea interioară a materialului de viaţă plăsmuit de ea.

Să urmărim deci extrema total opusă: conflictele ce se nasc dintr-o asemenea bază sentimentală, care deşi întruchipate în diverşi indivizi – nu posedă generalitate socială. Cînd la Shakespeare dragostea dintre Romeo şi Julieta intră în conflict cu împrejurările sociale ale feudalismului în descompunere, se ivesc asemenea situaţii, crize sufleteşti etc., pe care le va trăi oricine în mod nemijlocit. Şi cu cît personajele principale sînt plăsmuite cu mai multă individualitate, cu atît mai entuziast este sentimentul de simpatie provocat. Individualizarea eroului principal nu poate aduce cu sine o slăbire a caracterului social general al conflictului, ci numai o intensificare a acestuia. Iar aci, tocmai sentimentul de dragoste individual este cel ce sparge zidul conflictelor familiale

de tip feudal. Apogeul pasiunilor ce indică, în mod inerent, direcţia individualizării dragostei şi prin aceasta a sublinierii specificului personal, subiectiv al personajelor principale, este necesar pentru a da conflictelor măreţia lor tragică, pentru a face de la început imposibil orice compromis, orice soluţie intermediară. Profunzimea poetică, înţelepciunea tragică a lui Shakespeare se dovedeşte tocmai prin faptul că exacerbarea maximă a caracterizării individuale, a subiectivităţii pasiunii, este organic şi indestructibil legată de generalitatea conflictului.

Aceasta nu poate fi în nici un caz valabil pentru orice fel de pasiune – oricît de irezistibilă ar fi sub aspect subiectiv. John Ford, talentatul contemporan al lui Shakespeare, mai tînăr decît acesta, a ales drept subiect tragic al dramei sale *What. a pity she is a hore (Păcat, că e o tîrfă)* pasiunea incestuoasă dintre soră şi frate. Ford avea nu numai un deosebit talent dramatic, ci şi o capacitate deosebită de a înfăţişa cu forţă şi adevăr pasiuni extreme. Unele scene ale piesei realizează aproape o măreţie shakespeariană prin simplitatea, evidenţa şi adevărul cu care aceste pasiuni totale domină viaţa eroilor săi. Dar impresia dramatică generală rămîne totuşi foarte problematică şi contradictorie. Nu ne putem nicicum identifica cu pasiunea eroilor ei. Omeneşte ne este străină. Se pare că acest sentiment de neidentificare nu i-a scăpat din vedere nici poetului. Căci din punct de vedere dramatic al desfăşurării acţiunii, caracterul incestuos al pasiunii este descris doar ca un surplus pervers. Dar conflictul însuşi se naşte, în sens dramatic, numai din ciocnirea unei pasiuni, a unei iubiri oarecare, cu împrejurările exterioare; majoritatea scenelor cu adevărat dramatice ar fi plauzibile (aproape nemodificate) şi în cazul unei drame simple, a unei iubiri interzise şi despărţite — din motive oarecare — ,în cazul unei oarecari drame ce ar vorbi despre dragoste, căsnicie şi adulter. Această dragoste reciprocă a celor doi fraţi este prea excentrică, prea subiectivă, pentru a deveni baza solidă a unei acţiuni dramatice. Acţiunea se izolează în sufletele eroilor, a căror pasiune se opune deci, din punct de vedere dramatic, doar o interdicţie, o piedică oarecare, ceva deci total străin, abstract faţă de sentiment.

Fiecare acţiune, traducerea în fapt a oricărui conflict presupune un anume teren comun între adversari, chiar dacă această ,,comuniune" este cea a unei duşmănii sociale de neîmpăcat: exploatator şi exploatat, asupritor şi asuprit pot avea un teren de luptă comun; perversitatea sexuală se află în conflictul ei cu societatea în afara unui asemenea teren de luptă. Unei atari pasiuni îi lipseşte şi îndreptăţirea relativă, de ordin subiectiv, ce ar putea fi încă împlîntată în orînduirea socială trecută sau în germenele uneia viitoare. Lupta alternativă a unor sisteme ale dragostei, căsătoriei, familiei etc. nu are astfel ni mic de-a face cu problematica acestei drame. Toate conflictele aparent „similare" — conform unei interpretări modernizate — conţinute şi în tragedia antică sînt în realitate conflictele a două orînduiri sociale.

Cît de puţin întîmplător este eşecul deosebit de talentatului dramaturg Ford cu această temă se poate studia şi pe baza unui alt exemplu, mai nou, *Mirra* de

Alfieri. Autorul este un tragician adînc cugetător din punct de vedere teoretic; respinge orice efect ce nu rezultă direct din esenţa tragică a materialului de viaţă. Dacă Alfieri alege aci şi el tema perversităţii sexuale — a pasiunii fatale a fiicei pentru tată — ocoleşte toate efectele generale ale dragostei interzise ce încearcă să înlăture piedicile puse. El renunţă la toate acele mijloace cu care instinctul dramatic spontan al lui Ford a dat materialului său o acţiune aparentă, o încordare aparentă. Alfieri vrea să zugrăvească cu adevărat dramatic conflictul uman, sufletesc, al dragostei incestuoase. Intenţiile sale rămîn şi aici curate şi mari; dar ce a rezultat în tragedia propriu-zisă? Formulat scurt: Alfieri a transformat întreaga dramă într-un monolog înăbuşit. El îşi descrie — foarte corect şi dramatic — eroina ca aflîndu-se moraliceşte la înălţime şi fiind foarte sensibilă, se cutremură în faţa propriei ei pasiuni, rămînînd supusă ei cu forţă irezistibilă în pofida oricărei rezistenţe eroice. Vedem pe parcursul întregii piese cum această fiinţă nobilă

se luptă împotriva unui destin sumbru, nemărturisit, cum ia hotărîri nechibzuite una după cealaltă pentru a putea îngropa în sine pasiunea pe care o bănuim nedesluşit, al cărei cuprins nu e niciodată mărturisit, necunoscut tuturor. Toate acestea pînă cînd Mirra, sub ameninţarea blestemului tatălui, se trădează pentru ca imediat după aceea să pună capăt suferinţelor ei prin sinucidere.

Alfieri îi estedin punctdevederedramaticsuperior lui Ford, în măsura în care îşi plasează central conflictul tragic, autentic, interior, al pasiunii perverse, clădindu-şi acţiunea pe baza lui şi numai pe baza lui. Şi iată că tocmai prin aceasta dezvăluie caracterul profund antidramatic al unei asemenea teme. Singurul moment cu adevărat dramatic în dramă poate fi numai mărturisirea finală a Mirrei. Forţa lui scenică realizează însă

– privit sever — doar o mărturisire a eroinei pe jumătate înăbuşită, un strigăt de oroare al tatălui şi apoi sinuciderea ei. Tot restul nu e decît pregătire, temporizare inteligent distribuită.

Adevăratul conflict dramatic trebuie să conţină un întreg lanţ de asemenea momente, capabile de o creştere neîntreruptă, care să facă posibilă o bogată alternanţă şi în lupta exterioară a forţelor sociale conflictuale. Fertilitatea materialului cu adevărat dramatic depinde tocmai de gradul de legătură în care se află personalităţile aflate în centrul dramei cu conflictul concret configurat al forţelor social-istorice, adică de faptul dacă şi în ce mod sînt angajaţi aceşti oameni cu toată personalitatea lor în conflictul reprezentat. Cînd esenţa pasiunii lor tragice se suprapune momentului social determinant al conflictului, atunci, şi numai atunci poate obţine personalitatea lor o plasticitate dramatică bogată şi din plin desfăşurată. Cu cît această relaţie este mai abstractă, mai goală, mai periferică, cu atît mai mult trebuie să-şi trăiască eroul dramatic evoluţia sa *alături* de drama propriu-zisă; în sens artistic deci: liric, epic, dialectic, retoric ş.a.m.d.

Măreţia *creării personajelor dramatice, a întruchipării dramatice a omului* nu depinde deci doar de gradul forţei de creaţie a poetului în sine, ci — şi chiar înainte de toate — de cît poate descoperi, subiectiv şi obiectiv, în cuprinsul realităţii acele caractere şi conflicte care să corespundă cerinţelor interioare ale formei dramatice.

Este clar că aci nu se pune doar problema talentului, ci concomitent şi una socială. Nici cel mai reprezentativ dramaturg nu poate să inventeze după bunul său plac, liber, asemenea intrigi (intrigă înţeleasă aci în sensul unităţii dintre caracter şi conflict). Poetul trebuie mai curînd

– şi aceasta o subliniază mai ales Manzoni cu mare insistenţă şi justeţe -so o *găsească, să o descopere* în societate, în istorie, în realitatea obiectivă.

Este însă evident că nu numai conţinutul social al conflictelor unei epoci reprezintă produsul dezvoltării ei economice; formele de manifestare ale acestor conflicte sînt scoase la iveală de aceleaşi forţe social- istorice. Bineînţeles, aceste ultime relaţii sînt mai puţin direct derivabile din baza economică, din tendinţele dezvoltării economice ale epocii respective. Aceasta are însă pentru problema noastră doar semnificaţia că geniul descoperitor al marelui dramaturg se află în faţa unui mai

larg cîmp de cercetare. Nici o inventivitate nu ar fi vreodată în măsură să născocească forme de manifestare ale unor conflicte inexistente în societatea respectivă fără să distrugă caracterul realist al dramei; nici n-ar putea să înlocuiască însuşiri eventual nefavorabile dramei cu altele prielnice ei. Geniul dramatic adevărat se dovedeşte ,,*numai"* în posibilitatea de a descifra din hăţişul complicat şi dezordonat al formelor de manifestare empirice pe acelea în care conţinutul interior dramatic al epocii respective să corespundă cerinţelor reflectării lor în forma dramatică.

Faptul că am pus aci faţă în faţă pe Shakespeare cu Ford a fost pentru a sublinia în linii esenţiale contrastul dintre diferite talente dramatice. Doar în linii esenţiale, pentru că, avînd în vedere rapida regrupare a forţelor sociale în acea epocă, diferenţa de vîrstă de circa douăzeci de ani dintre cei doi dramaturgi înseamnă implicit şi un mediu de viaţă modificat. A cerceta această problemă chiar şi numai superficial depăşeşte cadrul lucrării noastre. Ceea ce ne interesa era: să arătăm că posibilitatea de a plăsmui forţe dramatice conflictuale din punct de vedere dramatic adecvat, adică prin personalităţi deplin individualizate,formate, nu rezultă direct dintr-un conflict oarecare, ci că presupune existenţa unor complexe condiţii subiective şi obiective.

Continuăm cu concretizarea spaţiului necesar dezvoltării dramatice al acelor fapte de viaţă ce tind în anumită măsură, în viaţa însăşi, către dramă. în expunerile noastre de pînă aci, în care am urmărit primejdiile unei supraobiectivităţi, dar şi a unei exagerate subiectivităţi a conflictelor pentru naşterea unei drame adevărate, nu ne-am ocupat — deliberat — de gradul în care strădania poeţilor de a conferi personajelor lor *o expresivitate* autentică şi adecvată a fost încununată de succes.

Această chestiune este pentru dramă indispensabilă. Istoria ei demonstrează însă că năzuinţele dramaturgilor nu se îndreaptă permanent, eu

aceeaşi necesitate, în această direcţie. Sub influenţa evoluţiei moderne naturaliste, cu artistic imitata bîiguială ,,naturală" a personajelor dramatice concepute de ea, vom fi înclinaţi să vedem aci exclusiv cauza modalităţii nedramatice de exprimare. Cu acestea problema va fi însă restrînsă. Pentru că aci este vorba de expresia *personală* a personajului dramatic. Acesta trebuie să exprime în mod adecvat acele gînduri, sentimente, trăiri ş.a.m.d. pe care *numai el* în anumite situaţii Se poate resimţi. Din punct de vedere al dramei este tot atît de periculos cazul în care abstracţiunea ideatică a expresiei depăşeşte situaţia concretă, omul concret (precum adesea în tragedia clasică franceză sau chiar şi la Schiller uneori) ca şi cazul în care, dintr-o năzuinţă greşit înţeleasă după adevăr de viaţă, autenticitate, expresivitatea omului se limitează la banalul cotidian.

Pe noi nu ne interesează aci în primul rînd limba; deşi, la drept vorbind, dialogul dramatic este forma de manifestare concretă a tuturor acestor probleme. Nici la Schiller şi nici la Gerhart Hauptmann — pentru a ne opri la două cazuri extreme — nu poate fi vorba de o incapacitate scriitoricească de a exprima adecvat finalitatea poetică propusă. Ambii sînt — bineînţeles în mod foarte diferit şi pe o treaptă foarte diferită a elevaţiei poetice — maeştri ai cuvîntului; din punct de vedere al tehnicii limbajului pot realiza tot ce-şi propun. Numai că ceea ce îşi propun pluteşte la Schiller peste capetele personajelor dramatice, caracterizînd altceva, mai mare, mai general decît personajele activ sau pasiv implicate. La Gerhart Hauptmann dialogul exprimă în mod adecvat existenţa momentană a respectivilor oameni, dar rămîne atît de exclusiv limitat la această existenţă momentană, încît expresia lor rămîne sub nivelul de generalizare pe care personajele dramei trebuie să-i atingă spre a realiza plasticitatea necesară personalităţii lor.

Eroul dramatic face neîntrerupt bilanţul vieţii sale, al diverselor etape ale drumului său spre tragedie. Expresia sa trebuie să aibă deci permanent o tendinţă spre generalizare, o realizare ideatică, afectivă, lingvistică a acestei tendinţe. Dar— şi acesta e esenţialul — această generalizare nu are voie să se detaşeze niciodată de persoana concretă, de situaţia concretă respectivă; ea trebuie să fie în toate privinţele generalizarea gîndurilor, sentimentelor ş.a.m.d. tocmai ale *acestui* om, în *această* anumită situaţie.

Aceasta înseamnă că dialogul dramatic trebuie să atingă peste tot şi îndeosebi în punctele sale culminante o concentrare ideatică, în care — rămînînd nealterat caracterul profund personal ai conţinutului şi formei celor exprimate, acesta fiind chiar intensificat la maximum — toate momentele ce fac din destinul acestui om un *destin general* să fie exprimatedirect. Şi din acest punctde vedere Shakespeare rămîne punctul culminant al istoriei dramei. Să ne gîndim — pentru exemplu — la cuvintele lui Othello cînd jago îl convinge de infidelitatea

Desdemonei. El începe prin a da glas expresiei pur subiective a dezamăgirii, a mîniei, a răzbunării; tirada sa culminează în cuvintele:

„De-acum *adio tihnă, mulţumire,*
Oștire împenată, lupte mari Ce fac din dorul
gloriei virtutel Adio armăsar nechezător,
Trompete aspre, tobe ce-ntărîtâ,
Corni ce-asurzesc, regal stindard și tot Ce-i glorie
și fala în izbînzi!
Şi vouă, scute crunte *ale căror Răstite beregăţi*
îngînă glasul Lui Zeus nemuritorul cînd răcnește
Adbl *Cu Othello s-a sfîrșit[nl]*.

Forţa expresivă a unor asemenea cuvinte nu-şi are, fireşte, izvorul doar în limbă. Poetul urmăreşte în primul rînd să creeze asemenea *oameni*, şi să-i plaseze în asemenea situaţii, la care şi în care asemenea cuvinte rezultă de la sine, în mod „natural".

Am vorbit detailat despre premisele sociale şi umane, filozofice şi poetice necesare unei asemenea transpuneri în limbaj în altă parte[10]. Aci putem doar sublinia cîteva specifice importante pentru dramă.

Cu acestea atingem o controversă străveche asupra dramei, şi anume asupra felului în care trebuie să fie alcătuiţi eroii ei şi care trebuie să fie comportamentul acestora faţă de oamenii realităţii cotidiene. Această problemă a jucat un rol însemnat încă din Antichitate. Ea formează conţinutul principal al discuţiei satirice dintre Eschil şi Euripide cuprinsă în *Broaștele* lui Aristofan. Euripide se laudă aci de a fi introdus în dramă viaţa particulară cu obiceiurile ei cotidiene şi consideră acest fapt drept
o mare -îndrăzneală. Şi tocmai acest punct, ca şi problemele de formă şi limbaj legate de el formează conţinutul principal ai atacului lui Eschil la adresa artei sale. Discuţiile teoretice ale perioadei tragediei clasice reiau aceleaşi probleme. Aci ele sînt formulate în următorul fel: pot fi într-adevăr numai regi, conducători de oşti etc. eroi de tragedie, şi care sînt adevăratele motive ale acestei „determinări legice"[11] a lor? Istoriaformării dramei burgheze ridică din nou această problemădintr-un alt punct de vedere, acela al aptitudinii omului din „starea a treia" sâ devină erou de tragedie, ş.a.m.d.

Toate aceste discuţii dramaturgice sînt generate natural, în mod nemijlocit, de luptele de clasă ale epocilor respective. Dacă însă realizarea unei sau altei tendinţe este pentru dramă într-adevăr fructuoasă, din punct de vedere artistic

---

[10] De comparat cu: *Fizionomia intelectuală a personajelor literare*, înProb/eme *ale realismului*, Berlin, 1955.

[11] „Regularităţi*' (n. *red.)*.

acesta este rezultatul unor influenţe foarte complicate ce le exercită această bază socială a formării şi împlinirii dramei asupra posibilităţilor de formă şi de conţinut aîe înfloririi ei. Motorul, forţa primară stimulatoare este reprezentată de aceste forţe sociale; spaţiul de acţiune al realizării acestora este însă limitat de legile formei dramatice.

Mai înainte, vorbind tocmai de drama burgheză, am atins problema ..individului istorico-universal" ca erou necesar al dramei. Aici, vorbind despre premisele sociale şi umane ale expresiei dramatice adecvate, nici prea elevate şi nici prea umile, nici prea abstracte şi nici prea subiective, trebuie să revenim încă o dată asupra acestei probleme. Această apropiere conceptuală a eroului dramatic faţă de „individul istorico-universal" nu înseamnă evident o simplă identitate. Există de asemenea importante personalităţi ale istoriei ce nu conţin în cursul vieţii lor nici o di sponi- bilitate către dramă, şi eroi dramatici ce sînt doar în acel sens figurat şi lărgit, pe care l-am definit în expunerile despre drama burgheză, ,,indivizi istorico-universaii".

La toate aceste restricţii trebuie reţinute următoarele determinări convergente, în primul rînd nivelul istoric al tratării poetice a conflic tului. Acesta nu este în nici un caz identic, în dramă ca şi în epică, cu semnificaţia istorică exterioară a evenimentelor reprezentate. Cel mai mare eveniment istoric poate fi în dramă total gol şi nesemnificativ, în timpceîntîmplări istorice în sine mai puţin importante, ba chiar întîmplări ce nu s-au desfăşurat de fapt niciodată în istorie, pot trezi impresia unui cataclism universal, a naşterii unei noi lumi. Este suficient dacă ne gîndim la marile tragedii shakespeariene, la *Hamlet* sau– la *Lear*, pentru a înţelege cît de mult poate trezi un asemenea destin personal impresia unei mari cotituri istorice.

Exemplul 'marilor tragedii shakespeariene este atît de instructiv p entru că în ele se exprimă clar acest *caracter dramatic specific* al cotitu– rilor istorice, al *istorismului dramatic*.

Ca autentic dramaturg, Shakespeare acordă puţină importahţă descrierii detaliului împrejurărilor istorice, sociale. La el, caracterizarea epocii este egală cu caracterizarea personajelor în acţiune. Adică: toate acele trăsături ale unui caracter, de la pasiunile hotărîtoare pînă la acele mărunte şi subtile manifestări de viaţă „intimă" (dar şi mai plauzibile din punct de vedere dramatic), nu poartă neapărat culoarea epocii în sens larg, general istoric sau epic, ci în sensul condiţionării istorice a conflictului: natura lor intimă trebuie să fi izvorît din momentele specifice ale epocii.

Bineînţeles, această istoricitate este cea a unei epoci. Să ne reamintim d e exemplul dat mai sus cu *Romeo şi julieta*. Culoarea piesei: Italia la sfîrşitul Evului Mediu. Ar fi însă greşit să căutăm în această tragedie aceeaşi concretizare a existenţei momentane, a cărei incomparabilă realizare în romanei e luiWalter Scott conferă acestora un spirit cu adevărat istoric. Alteori

găsim chiar şi la Shakespeare, şi mai mult la marii dramaturgi de mai tîrziu, Goethe sau Puşkin, o precizare mai concretăatimpului şi locului acţiunii. Pe de o parte această posibilitate demonstrează o caracteristică importantă a creaţiei dramatice, şi anume că la nevoie o asemenea concretizare poate fi ocolită în dramă şi că lipsa acesteia nu duce la anularea istorismului dramatic. Pe de altă parte, şi caracterizările dramatice mai concrete ale epocii, la care s-a recurs mai tîrziu, tind spre caracterizarea trăsăturilor celor mai generale ale epocii, şi o fac într-un mod ce depăşeşte cu mult modalitatea romanului istoric: incomparabil mai direct, trecînd peste particularităţile etapelor izolate, peste capi- laritatea complicată a tendinţelor cuprinse în ele.

Considerat din alt punct de vedere: generoasa concepere istorică a epocii este posibilă doar prin preluarea totală şi organică în structura caracterelor în acţiune a tuturor momentelor caracteristice ale epocii, în aşa fel încît să alcătuiască momente ale modalităţii lor proprii, personale, de acţiune. Identitatea principiilor fundamentale de creaţie la tragedienii antici şi la Shakespeare, stabilită cu perspicacitate de Lessing, iese tocmai aci mai clar la iveală: şi unul şi celălalt reduce lumea acţiunii urrane la relaţiile pure şi directe ale oamenilor între ei. Rolul mediator pe care îl joacă obiectele, diversele instituţii ş.a.m.d. este limitat la un minim necesar; ele apar ca recuzită, ca simplu fundal etc. şi nu merită considerare din punct de vedere dramatic nicicum, iar indirect numai în măsura în care acest rol mediator al lor este indispensabil pentru elucidarea relaţiilor dintre oameni în genere. (Nici epica majoră nu fetişizează niciodată relaţiile dintre oameni. Dar ea zugrăveşte relaţiile lor reciproce *cu ajutorul* acestor medieri, chiar prin larga lor solicitare). Bogăţia şi profunzimea creării caracterelor dramatice, a născocirii situaţiilor, servesc la a plăsmui oameni capabili să poarte în personalitatea lor finită plenitudinea unei asemenea lumi, şi totodată capacitatea de a o dezvălui.

Hegel a atras atenţia asupra plasticităţii caracterelor eroilor dramei. Aceasta nu reprezintă la el o simplă comparaţie, ci o parte a filozofiei sale istorice asupra artei; o parte a concepţiei sale asupra sculpturii şi a tragediei ca arte preponderente ale Antichităţii, spre deosebire de pictură şi roman, ca arte ale timpurilor moderne. Nu este aci locul indicat pentru a discuta anumite limite idealiste ale acestei concepţii. Ne interesează mai mult să pătrundem adîncul adevăr estetic ce stă la baza acestei comparaţii dintre sculptură şi dramă. Ambele sînt forme ale artei în care universul uman se realizează în mod exclusiv prin întruchiparea omului ca atare. Şi trebuie înţeles cum se poate naşte pe baza unei asemenea ,,reducţii" la om o reprezentare bogată, a întregului univers uman. Am încercat în consideraţiile făcute aci să schiţăm drumul spre această plasticitate dramatică a omului, drumul spre individuali-

zarea sa dramatică, ce reprezintă în acelaşi timp drumul său spre istorismul dramatic. Condiţiile sociale ale unei asemenea conceperi şi întruchipări a omului, ale unei asemenea individualizări, sînt cele ale dramei autentice.

Definiţia hegeliană a individului istorico-universal, şi anume că „scopurile proprii, particulare", conţin substanţialul, care este voinţa spiritului universal, este foarte apropiată de caracteristica eroului dramatic. Trebuie doar tradusă întreaga mistică a „spiritului[1]* în realitate istorică, materială şi trebuie gîndită această suprapunere a personalităţii eroului cu esenţa istorică a conflictului, pe cît posibil *nemijlocit.* Această nemij- locire reprezintă momentul hotărîtor aci. Personajele istorice ale unui Vitet sau Merimee, deşi conturate cu fidelitate şi corespunzînd datelor faptice, nu realizează niciodată, tocmai din lipsa acestei nemijlociri, patosul dramatic al istoriei universale, care în schimb abundă, în mijlocul măruntei lor vieţi cotidiene, la ţăranul Pedro Crespo al lui Calderon sau 1a micii burghezi schillerieni din *Intrigă şi Iubire.* Nu este cazul să ne referim la exemple de rang superior ca Romeo, Hamlet sau Lear.

Să ne gîndim, — pentru a rezuma întreaga situaţie printr-un exemplu negativ — la un dramaturg modern atît de important cum este Friedrich Hebbel. Judith a sa eliberează poporul evreu asuprit ucigîndu-l pe conducătorul duşmanilor lui, Holofernes. Pentru a realiza însă acest act eroic naţional, pentru a-şi salva poporul, trebuie să-şi sacrifice demnitatea feminină, cedîndu-i lui Holofernes. Hebbel pune în gura eroinei sale următoarele cuvinte, precedînd drumul ei către Holofernes: „Dacă tu (Dumnezeul evreilor, G.L.) pui între mine şi fapta mea un păcat, cine sînt eu ca să ezit, ca să încerc să-ţi scap!" Dar tragedia dintre Judith şi Holofernes se desfăşoară pe o cu totul altă linie. După ce Judith l-a ucis pe Holofernes, între ea şi însoţitoarea ei, Mirza, se înfiripă următorul dialog, caracteristic în chip hotărîtor:

,,*Judith.* De ce am venit? Suferinţa poporului meu m-a gonit pînă aici, ameninţarea foametei, gîndul la acea mamă ce şi-a sfîşiat inima pentru a-i da să bea copilului muribund. Oh, acum sînt din nou împăcată cu mine însămi. Gîndind la mine, uitasem de toate acestea!

Mirza. Uitaseşi aşadar. Deci nu acesta a fost imboldul pentru a-ţi cufunda mîna în sînge!

Judith (încet, distrusă). Nu, — nu, ai dreptate, nu acesta a fost — doar gîndul la mine însumi m-a îndemnat. Oh, ce vîrtej! Poporul meu a fost salvat, dar dacă o piatră l-ar fi zdrobit pe Holofernes — i-ar fi mai dator acelei pietre decît mie, acum!"

întoarsă în Bethulia, glorificată de poporul salvat, recunoscător, spune: „Da, l-am ucis pe primul şi ultimul bărbat al pămîntului, pentru ca tu (către unul) să-ţi poţi paşte turma în linişte, pentru ca tu (către un altul) să-ţi poţi sădi varza şi ca tu (către un al treilea) să-ţi poţi vedea de meserie şi să procreezi copii ce-ţi

seamănă!"

Personajul Judithei este conceput de Hebbel cu adevărată măiestrie psihologică, construcţia scenică-dramatică a tragediei este impunătoare, limba — făcînd abstracţie de cîteva scăpări bombastice — plină de forţă, pregnantă, *promptă.* Şi totuşi, expresiei tragice a Judithei îi lipseşte tocmai individualizarea dramatică: pentru propriul său destin feminin, misiunea istorică pe care o îndeplineşte în viaţa poporului său este doar un prilej declanşator întîmplător, iar pe de altă parte salvarea poporului evreu nu creşte organic din viaţa sa; din punct de vedere al poporului această salvare rămîne tot întîmplătoare.

Asemenea coincidenţe anulează dramatismul. Shakespeare tratează înlănţuirile întîmplătoare ale faptelor izolate cu neglijenţă suverană. (Să ne gîndim la tragicul deznodămînt din *Romeo şijulieta).* Ca dramaturg înnăscut a ştiut că necesitatea dramatică depinde tot atît de puţin de continuitatea înlănţuirilor cauzale individuale, pe cît poate fi anulată de coincidenţe izolate ale acţiunii. Necesitatea dramatică, forţa maximă de convingere a dramei depinde de tocmai succint analizata identificare dintre caracter (cu pasiunea sa dominantă, declanşatoare a dramei) şi esenţa social-istorică a conflictului. Dacă această identificare există, atunci orice coincidenţă se desfăşoară, ca în finalul de la *Romeo şi Julieta,* în *atmosfera* necesităţii, şi în cadrul acesteia, datorită acesteia, caracterul ei întîmplător este anulat prin mijloacele dramei. Pe de altă parte: dacă această necesitate scoasă la iveală de convergenţa dramatică dintre caracter şi conflict nu este realizată — ca în *Judith* de Hebbel —, atunci motivarea cauzală cea mai bine integrată va avea doar efectul unei subtile speculaţii ce duce mai curînd la slăbirea impresiei tragice, şi nicidecum la amplificarea ei.

Această convergenţă dintre caracter şi conflict este baza profund determinantă a dramei. Cu cît este mai adînc gîndită cu atît efectul ei e mai *nemijlocit.* Am folosit intenţionat „atmosfera necesităţii", dorind să desemnăm cu ajutorul ei esenţa organică, nemijlocită, departe de orice speculaţie a acestei conexiuni dintre caracter şi conflict. Destinul cu care se luptă eroul dramei îi survine în egală măsură „din exterior" ca şi „din interior". El este, ca să zicem aşa, „predestinat” prin caracterul său tocmai pentru acest conflict. Căci nici un conflict nu este în sine inevitabil pentru nici un individ. în viaţă, majoritatea conflictelor social- istorice nu se rezolvă într-o formă dramatică. Abia faptul că acest conflict contaminează oameni ca Antigona, Romeo sau Lear, dă naştere dramei. De această părere este şi aristofanicul Eschil cînd protestează împotriva felului în care este conceput Oedip în prologul *Antigonei* lui Euripide; el protestează împotriva faptului că Oedip este prezentat ca iniţial fericit, pentru ca apoi să devină cel mai nefericit dintre toţi muritorii. Eschil afirmă că

nu a devenit, ci a fost dintotdeauna nefericit.

Ar fi desigur o exagerare riscantă să luăm literal această apostrofare polemică şi să o exagerăm. Eschil protestează aci — pe drept — împotriva superficialităţii în concepţia lui Euripide, prin care soarta lui Oedip devine într-adevăr „destin", în sensul unui fatum inevitabil, mecanic. Eroii tragediilor cu adevărat mari, în majoritatea lor, nu sînt în nici un caz personaje condamnate la pieire doar prin natura caracterului lor. Ele nu sînt nicicum — pentru a folosi un termen modern — „naturi problematice". Să ne gîndim la Antigona, la Romeo, Lear, Othello, Egmont ş.a.m.d. Abia acel conflict concret cu care vin în contact, care iese la iveală în convergenţa, succint prezentată de noi, dintre caracterul lor şi *acest anumit* conflict, dezlănţuie esenţa lor dramatică. Ele nu vin în contact numai cu un singur conflict în genere, nu cu un principiu general-abstract al tragicului, care s-ar întruchipa aproape întîmplător în conflictul concret, aşa cum sînt de părere mulţi teoreticieni ai secolului al XVIII-lea De aci rezultă însă că atît conflictul dramatic cît şi deznodămîntul său tragic nu pot fi înţelese într-un sens pesimist abstract. Ar fi bineînţeles absurd să negăm în mod abstract momentele pesimiste ale dramei ce ni se evidenţiază din istoria luptei de clasă. Caracterul teribil, lipsa de ieşire evidentă pentru majoritatea oamenilor în faţa imposibilităţii rezolvării conflictelor în societatea împărţită pe clase este fără îndoială *un* motiv, nu tocmai lipsit de importanţă, pentru naşterea dramei. Dar nu este în nici un caz motivul unic predominant. Orice dramă cu adevărat mare exprimă chiar în mijlocul groazei faţă de pieirea necesară a celor mai buni reprezentanţi ai societăţii umane, chiar în miezul reciprocei sfîşieri dintre oameni, aparent irezolvabilă, *o afirmare a vieţii.* Căci ea reprezintă un *elogiu al măreţiei umane, ce* dezvăluie tocmai în lupta cu forţele lumii înconjurătoare, obiectiv mai puternice, tocmai în ultima încordare a tuturor forţelor în această luptă inegală, însuşiri semnificative ce altfel rămîn ascunse, nu ies niciodată la iveală. Eroul dramatic creşte prin conflict spre o culme, ce în structura sa caracterologică era cuprinsă ca o posibilitate lui însuşi necunoscută, a cărei izbucnire în realitate constituie elementul captivant şi înălţător al dramei.

Această latură a dramei trebuie relevată în mod special şi pentru că teoriile burgheze — mai ales cele devenite predominante în a doua jumătate a secolului al XlX-lea — au adus în prim plan, în mod tot mai unilateral, laturile pesimiste, iar polemica noastră împotriva lor s-a rezumat adesea doar la a opune acestui pesimism decadent şi abstract un optimism plat şi abstract, convenţional-scolastic.

în realitate, teoria pesimistă unilaterală a dramei este în strînsă legătură

cu distrugerea istorismului ei specific, cu distrugerea unităţii directe dintre om şi acţiune, dintre caracter şi conflict. întemeietorul acestor teorii, Schopenhauer, rezumă esenţa tragediei spunînd că „scopul acestei realizări poetice supreme este reprezentarea laturii cumplite a vieţii, durerea fără nume, chinul omenirii, triumful răului, domnia batjocoritoare a întîmplării şi căderea inevitabilă a celor drepţi şi nevinovaţi". Prin aceasta Schopenhauer degradează conflictul social-istoric concret la un prilej declanşator al „tragicului general uman" (nimicnicia vieţii în genere), prilej mai mult sau mai puţin întîmplător, Schopenhauer dă glas prin acestea tendinţei filozofice ce devine predominantă în literatura dramatică începînd cu mijlocul secolului trecut, şi duce tot mai mult la dizolvarea formei dramatice, la distrugerea adevăratelor ei elemente dramatice.

Am văzut acţionînd în dramele unui scriitor deosebitde înzestrat, cum a fost Friedrich Hebbel, aceste tendinţe dizolvante. Am văzut că tocmai prin acestea a fost atacat centrul unităţii dramatice, a unităţii dintre erou şi conflict. Se naşte deci pentru expresia dramatică următoarea dilemă: trăsăturile cele mai personale, cele mai profund caracteristice ale personajului principal nu sînt în legătură organică, interioară cu conflictul concret. Ele cer de aceea pe de o parte o relativ mare întindere a prezentării pentru a putea fi scenic perceptibile şi inteligibile, pe de altă parte trebuie folosite mijloace foarte complicate pentru ca în genere problematica psihică interioară a eroului să poată fi legată de conflictul social-istoric. (Judith a lui Hebbel este spre exemplu o văduvă ce a rămas însă fecioară în căsătoria ei. Complicatele probleme psihice ce rezultă din această situaţie neobişnuită constituie în dramă puntea spre fapta ei tragică). Aceste tendinţe au efect epicizant. Ele reprezintă un moment important al acelei dezvoltări pe care am numit-o „instaurarea caracterului romanesc în dramă".

Dar deducţia complicată şi, oricum, ulterioară a legăturilor psihologice dintre erou şi conflictul social-istoric nu este suficientă pentru dramă. La majoritatea dramaturgilor talentaţi, care totuşi eşuează în punctul esenţial ea este complinită pe deasupra printr-un extaz liric în momentele mari, mai ales în final. Conţinutul unor asemenea momente de extaz poate fi foarte diferit, în majoritate este însă o verificare lirico-psihologică a necesităţii pieirii tragice. Cu asemenea lirică subiectivă se intenţionează a se completa ulterior unitatea dramatică obiectivă care lipseşte, printr-o reconstituire artificială. Este clar: cu cît dramaturgii au sfîşiat mai mult această unitate, cu cît conflictul, concepţia caracterelor sînt mai puţin organic istorice, cu cît caracterul general- sintetic se apropie de raţionamentul lui Schopenhauer cu atît mai mare se cască prăpastia dintre psihologia subiectivă şi generalitatea destinului, cu atît mai indispensabile devin momentele de extaz liric drept compensaţie a dramaticului.

Nu este o simplă coincidenţă faptul că Schopenhauer însuşi a văzut deja în

opera *Norma* prototipul tragediei. Tot atît de puţin că şi discipolul său RichardWagner a încercat să înfrîngă criza problematică a dramei moderne cu ajutorul muzicii. Dar drama sa muzicală este doar un caz-limită al dramei moderne în genere. Diverşii buni observatori — printre care şi Thomas Mann — au desluşit cu claritate cît de puternică este înrudirea dintre drama muzicală wagneriană şi, spre exemplu, drama în proză ibseniană.

Cu toate cele prezentate pînă aici, credem că am dat concretizarea dorită tendinţelor de viaţă mai sus amintite ce contribuie la formarea dramei. Fără a ne aroga pretenţia unei completitudini sistematice şi istorice, care ar fi posibilă doar într-o teorie a dramei total elaborate, ni se pare totuşi că întruchiparea specific dramatică a acestor fapte de viaţă se detaşează clar în faţa noastră: personalitatea pe deplin dezvoltată, devenită plastic-dramatică, a „individului universal-istoric", înfăţişată astfel încît această personalitate să-şi găsească expresia directă şi totală nu numai în fiecare acţiune provocată de conflict, ci ca această expresie a ei — fără a-şi pierde caracterul personal şi nemijlocit, fără ca măcar acestea să fie estompate — să facă în acelaşi timp bilanţul general social, uman şi istoric al conflictului.

Exprimarea totală şi directă a unei personalităţi într-o acţiune este problema hotărîtoare din punct de vedere dramatic. Spre deosebire de orice lucrare epică ce ilustrează creşterea evenimentelor, transformarea progresivă sau dezvăluirea progresivă a personajelor în acţiune, care tinde deci să realizeze această convergenţă dintre personaj şi acţiune cel mult în totalitatea operei, înfăţişînd-o tocmai de aceea *cel mult ca tendinţă,* forma dramatică necesită această identificare în evidenţă imediată şi directă, în orice etapă a desfăşurării sale.

Concretizarea istorică a faptelor de viaţă declanşatoare ale dramei, enumerate în capitolul anterior, ar consta deci în cercetarea condiţiilor social-istorice ale fiecărei perioade, spre a descoperi dacă şi cum structura lor economică, tipul luptelor de clasă cuprinse etc. sînt favorabile sau nu pentru o asemenea realizare cu adevărat dramatică a acestor fapte de viaţă.

Dacă în viaţa socială lipsesc premisele unei asemenea exacerbări a tendinţelor în sine dramatice spre adevărata dramă, atunci aceste ten- dinte evoluează în direcţii care pe de o parte conferă formei dramatice un caracter problematic, iar pe de altă parte introduc elemente dramatice în alte forme literare. Ambele sînt mai ales vizibile în literatura secolului al XIX-lea. Influenţa reciprocă dintre forma epică şi dramatică au subliniat-o primii Goethe şi Schiller, ca însuşire esenţială a literaturii moderne[12].

Mai tîrziu, Balzac— cu referire directă laWalter Scott ca iniţiator — relevă elementul dramatic ca pe o caracteristică distinctivă a noului tip de roman faţă de cele anterioare. Această pătrundere a elementului dramatic în romanul modern, a devenit deosebit de fructuoasă pentru acesta, nelimitîndu-se la a

---

[12] De comparat *Corespondența dintre Schiller și Goethe*, în *Goethe și epoca sa*,. Beri **n** **1955** (Opere, Volumul **7**, Neuwied, **1964**).

face acţiunea mai animată, caracterologia mai bogată şi mai adîncă etc., ci creînd pentru modalităţile de manifestare specifice moderne ale vieţii în societatea burgheză evoluată o formă adecvată de reflectare literară: pentru dramele tragice (şi tragicomice) ale vieţii, care sînt dramatice în viaţa însăşi dar care se manifestă în mod nedramatic, neputînd fi reprezentate în afara evoluţiei lor „capilare" mărunte, chiar meschine, decît neclar şi deformat.

Dar influenţa aceloraşi forţe sociale a devenit foarte periculoasă pentru dramă. Căci cu cît un dramaturg este mai mare, atît mai adînc este identificat cu viaţa contemporaneităţii sale, cu atît mai puţin este înclinat să forţeze de dragul formei dramatice fenomenele hotărîtoare ale vieţii, strîns legate de esenţa conflictelor sale, de psihologia eroilor săi. Şi aceste te/idinţe au dus la tot mai ampla instaurare a caracterului romanesc în dramă. Cel mai mare scriitor al zilelor noastre, Maxim Gorki, a subliniat energic aceste momente cu ocazia unei aspre şi, faţă de multe din piesele sale, exagerate autocritici: „Am scris aproape douăzeci de piese, şi toate sînt nişte scene mai mult sau mai puţin slab închegate în care firul acţiunii nu este niciodată respectat, iar personajele niciodată conturate pînă la capăt; sînt neclare, neconcludente. O dramă trebuie să respecte prin excelenţă firul tematic al acţiunii: numai cu această condiţie poate duce la trezirea unor emoţii contemporane".

Tendinţa contemporaneităţii nefavorabile dramei este aci puternic şi bine caracterizată. Pentru a face cît mai clară justeţea principială a acestei critici — independent de latura sa autocritică exagerată — amintim de scena hotărîtoare a uneia din cele mai bune drame ale reprezen
tativului dramaturg al secoluluialXIX-lea.de *Rosmersholm* a lui Henrik Ibsen. Rebekka West îl iubeşte pe Rosmer. Ea vrea săînlătureorice piedică ce-i desparte; de aceea o împinge pe soţia acestuia, Beate, jumătate nebună, la sinucidere. Dar viaţa ei împreună cu Rosmer i-a trezit şi lămurit instinctele morale: abia acum resimte fapta saca peo piedică de netrecut între ea şi omul iubit. Cînd, ca urmare a acestei transformări, se ajunge la explicaţii, la mărturisirea eroinei, aceasta se petrece astfel:

„*Rebekka* (violent): Credeţi cumva că am acţionat cu cumpănire rece, raţională! Pe atunci nu eram încă ceea ce sînt acum, cînd mă aflu în faţa voastră şi vă povestesc. Şi pe urmă, cred cel puţin, că în eul unui om trăiesc două fiinţe. Voiam să scap de Beate! Indiferent cum. Şi totuşi nu credeam că se va întîmpla vheodată. La fiecare pas ce mă îndemna să îndrăznesc mai mult, mi se părea că ceva strigă în mine: Opreşte-te! Nici un pas mai departe! — Şi totuşi *nu puteam* să mă opresc. *Trebuia* să merg o fărîmă mai departe. Doar o minusculă fărîmă. — Şi apoi încă un pic — şi iarăşi doar un pic. — Şi astfel s-a împlinit. Aşa se înfăptuiesc asemenea lucruri".

Ibsen demonstrează aci cu sinceritatea îndrăzneaţă a unui mare scriitor, de ce din *Rosmersholm nu s-a putut naşte o adevărată drama.* Ceea ce putea realiza din acest material o inteligenţă artistică selectivă, Ibsen a realizat. Dar to:mai în momentul hotărîtor se vădeşte că drama propriu-zisă: lupta, conflictul tragic şi revenirea

RebekkăiWest sînt de fapt în ce priveşte materialul de viaţă, construcţia, acţiunea, psihologia personajelor, un roman al cărui ultim capitol l-a îmbrăcat Ibsen cu mare măiestrie a coordonării scenelor şi dialogului în forma exterioară a dramei. Cu toate acestea, baza rămîne fireşte cea a .unui roman, saturat de dramatismul nedramatic al vieţii burgheze moderne. Ca dramă, *Rosmersholm* este aşadar problematică şi fragmentară; ca imagine a epocii e autentică şi veridică.

Cazul Ibsen — ca şi cazul Hebbel, amintit anterior—ne interesează doar pentru latura tipică, simptomatică. Deosebirile ce ies la iveală la Ibsen şi Hebbel, şi anume dintre reflectarea momentelor dramatice în sine ale vieţii în dramă şi în roman, ne readuc la una din problemele centrale ale cercetării'noastre: la modalitatea de plăsmuire a „individului istorico-universal" în dramă şi în roman.

Am vorbit pe larg asupra cauzei datorită căreia clasicii romanului istoric au reprezentat marile figuri ale istoriei întotdeauna drept personaje secundare. Consideraţiile noastre prezente arată încă c dată că specificul dramei cere pentru aceste figuri din punct de vedere compoziţional rolul personajelor principale. Amîndouă aceste — opuse —tipuri de compoziţie izvorăsc din acelaşi sentiment pentru istoricitatea autentică, pentru adevărata măreţie istorică; ambele tind să reţină poetic adecvat însemnătatea atît umană cît şi istorică a personalităţilor de seamă ale dezvoltării noastre.

Analiza formei dramatice prezentată foarte succint de noi pînă aci arată cum aceasta tinde permanent spre scoaterea la iveală a ceea ce este însemnat în om şi acţiune, cum se rezumă necesităţile esenţiale ale realizării ei într-o unitate închisă în sine, plastică, dintre erou şi acţiune. Dar „individul istorico-universal” este caracterizat deja în realitate printr-o tendinţă spre o asemenea unitate.

Pentru că drama concentrează momentele hotărîtoare ale unei crize social-istorice în conflict, trebuie să fie astfel construită încît gruparea personajelor din punctul central pînă la periferie să fie determinată de gradul în care acestea sînt antrenate în conflict. Şi pentru că sintetizarea momentelor esenţiale ale unei asemenea crize într-un conflict constă în a releva puternic ceea ce este mai însemnat în ele din punct de vedere uman şi istoric, această structurare compoziţională trebuie să creeze totodată şi o ierarhie dramatică. Nu în sensul brut şi schematic, ca şi cînd personajul central al dramei ar trebui să fie neapărat, în orice privinţă posibilă sau dintr-un punct de vedere abstract oarecare, „omul superior”. Eroul dramei îşi domină mediul înconjurător, dimpotrivă, mulţumită legăturii mai intime cu problemele conflictului, cu criza concret-istorică respectivă. Selectarea şi configurarea conţinutului ei, tipul legăturii dintre pasiunea eroului şi forţa acestuia hotărăşte dacă semnificaţia formală pe care mijloacele de reprezentare ale dramei le conferă personajelor ei este pătrunsă de autentic şi profund conţinut istoric şi uman. Şi pentru a pune în valoare un asemenea conţinut social am văzut că este inevitabilăaceatendinţăformalăa construcţiei dramatice ce scoate în evidenţă momentele însemnate din întregul complex al realităţii, le concentrează şi creează din împletirea lor o imagine a vieţii la un nivel superior.

Cu totul alta este situaţia în epică. Momentele importante sînt prezentate aci ca

părţi, ca elemente ale unei totalităţi mai cuprinzătoare, mai largi, maiextensive; sînt prezentate în foarte complicata lor devenire şi dispariţie, în legătura lor indestructibilă cu dezvoltarea lentă şi tulbure a întregii vieţi a poporului, în interacţiunea capilară dintre elementele

■mărunte şi cele mari, dintre'elementele însemnate şi cele neînsemnate. Am arătat mai sus cum la clasicii romanului se naşte tocmai din' acest raport complicat ceea ce este însemnat din punct de vedere istoric şi uman în „indivizii istorico-universaii*¹. Am demonstrat de asemejq^a

— în legătură cu importantele observaţii ale lui Balzac şi Otto Ludwig

— că este necesar aci un tip de compoziţie cu totul special, pentru ca faptele însemnate să nu se piardă în infinitul stufos al vieţii, nici să nu fie degradate prin detaliul de maxim amănunt (uneori necesar) pînă la banalitate, dar nici ca adevărul şi bogăţia realităţii sociale să nu fie ştirbite printr-o stilizare artificială, printr-o exagerare a elementelor de viaţă. .

Pentru că romanul nu cere neapărat prezentarea unor oameni însemnaţi în situaţii însemnate. în unele cazuri poate chiar renunţa la ele. Aci personalităţile însemnate pot fi prezentate şi în aşa fel, încît trăsăturile lor să capete doar expresie interior-morală, ele trebuie prezentate în asemenea chip, încît tocmai contrastul dintre banalitatea meschină a vieţii şi însemnătatea pur intensivă a omului, inadecvarea dintre om şi acţiune, dintre elementul interior şi cel exterior să definească farmecul specific al romanului.

Romanul istoric nu se deosebeşte principial de romanul în genere, nici prin aceste mijloace şi modalităţi ale sale; el nu constituie un gen ,sau subgen de sine stătător. Problema sa specifică, plăsmuirea măreţiei umane a timpurilor istorice trecute, trebuie rezolvată în cadrul condiţiilor generale ale romanului. Şi acestea îi pun la îndemînă — după cum ne-a dovedit şi practica clasicilor — tot ce e necesar pentru realizarea cu succes a acestei misiuni. Pentru că forma romanului nu exclude posibilitatea prezentării unor oameni însemnaţi în situaţii însemnate. Dar la nevoie poate atinge desăvîrşirea şi făcînd abstracţie de acestea; oricum, posibilitatea zugrăvirii acestora rămîne deschisă. Se pune doar problema de a născoci o asemenea acţiune în care aceste situaţii însemnate să devină părţi organice, necesare ale acţiunii generale, mult mai ample şi mai bogate; important este de a conduce această acţiune în aşa fel încît să tindă din propria sa logică interioară spre asemenea situaţii, ca spre propria sa împlinire. Şi mai eşte de asemenea important ca figura „individului istorico-universal" să fie astfel alcătuită încît acesta să se manifeste din necesitate proprie, interioară, în asemenea situaţii şi numai- în ele. Parafrazăm cu alte cuvinte, pe baza unei analogii de idei, tocmai ce expusesem mai sus, şi anume: „individul istorico-universal'* este în romanul istoric un personaj necesarmente secundar. .

Acest tip de compoziţie, diametral opus în dramă comparativ cu romanul, izvorăşte deci din intenţii creatoare identice referitoare Ja „individul istorico-universal": de a-l vedea cu ochi de poet în importanţa şi măreţia sa, şi nu de a debita diverse înţelepciuni de valet despre însuşirile sale „mult prea omeneşti". Dar aceste intenţii identice se realizează cu mijloace artistice foarte diferite şi — ca peste tot în artă — se ascunde sub această diferenţă în formă un conţinut foarte

important. Misiunea interesantă şi grea a romanului istoric constă tocmai în a înfăţişa în aşa fel însemnătatea „individului istorico-universal** ca prin aceasta să nu se piardă capilaritatea complicată a momentelorac estei dezvoltări a întregii societăţi din epocă: dimpotrivă, ca trăsăturile însemnate ale „individului universal-istoric" nu numai să se ivească organic din această dezvoltare, ci în acelaşi timp s-o şi explice, dîndu-i un caracter conştient şi ridicînd-o pe o treaptă superioară. Ceea ce în drama istorică este în mod necesar o premisă: misiunea concretă a eroului (prin comportamentul său în dramă eroul dovedeşte chiar şi ulterior că este apt să poarte această misiune), în roman se desfăşoară amplu şi treptat. Balzac atrage atenţia justificat, după cum am mai arătat, că în romanul istoric clasic „individul universal-istoric" este în mod necesar un personaj secundar, ba mai mult, că nu-şi face apariţia decît în apropierea punctelor culminante ale acţiunii. Apariţia sa se pregăteşte printr-o largă frescăj a epocii, pentru ca acest caracter specific al însemnătăţii sale să poată fi resimţit, retrăit şi înţeles ca atare.

Purtătorul acţiunii şi punctul central al acestui tablou al epocii este eroul „mediu" al romanului istoric. Tocmai acele trăsături umane şi sociale ce expulzează din dramă asemenea personaje sau le permit să joace doar un rol secundar, episodic, le îndreptăţesc să ocupe punctul central în compoziţia romanului istoric. Căci neclaritatea relativă a trăsăturilor lor de caracter, lipsa unor pasiuni mari care să le determine la luări de poziţie unilaterale, energice, contactele lor cu ambele lagăre duşmane în luptă, ş.a.m.d. le fac tocmai potrivite să ofere prin propriul lor destin o expresie adecvată a „capilarităţii*‘ complicate care se manifestă în evenimentele romaneşti. Otto Ludwig a recunoscut poate primul cu claritate această deosebire dintre roman şi dramă şi a ilustrat-o cu exactitate printr-o serie de exemple, „lată deosebirea principală dintre eroul dramei şi cel al romanului. Dacă ni l-am imagina pe *Lear* ca roman, atunci Edgar ar trebui să fie eroul... Dacă am vrea să facem însă din *Robiri cel Roşu*[13] o dramă, atunci Robin însuşi ar trebui să fie eroul; ar fi necesare însă mari modificări, iar Francis Osbaldiston să dispară complet. De asemenea în *V^averley* eroul tragic *ar fi* Vich Jan Vohr, iar în *Anticarul* ducesa Glenallen“.

III

Problema relaţiei cu publicul

Se pare că am ajuns din nou la o problemă de formă, compoziţională; dar adevărata formă este şi aci doar o reflectare generalizată artistic a unor fapte de viaţă care se repetă conform unor legi. Privită din punct de vedere al conţinutului, diferenţa pe care am scos–o pînă aici în evidenţă înseamnă: *publicitatea* din dramă. Conform originii sale istorice, epica a fost desigur şi ea o artă publică. Acesta este unul din

---

[13] *Rob Roy* deWalter Scott, ca şi romanele citate In continuare (n. .tr.).

motivele pentru care, în Antichitate, distanţa formală dintre epopee şi dramă a fost rriai mică decît cea dintre roman şi dramă (în pofida influenţei reciproce mai mari). Dar caracterul public al epopeii antice nu e cu nimic mai pronunţat decît al întregii vieţi dintr-o societate primitivă. Acest caracter public trebuia să dispară în mod necesar o dată cu dezvoltarea superioară a societăţii. Dacă vom păstra definiţia epopeii ca „totalitate a '^obiectelor**

– chiar epopeile homerice constituie baza şi cea mai bună confirmare practică a justeţei acestei definiţii — atunci.devine clar ,că o asemenea lume în tot cuprinsul său îşi poate menţine caracterul public numai pe o treaptă foarte primitivă a dezvoltării sociale. Să ne gîndim la expunerile istorice ale lui Engels despre caracterul public, spre exemplu, al gospodăriei, într-o societate primitivă şi la trecerea necesară în sfera privată a tuturor faptelor şi activităţilor pe o treaptă de dezvoltare doar puţin superioară. Pe lîngă acestea, să nu uităm ce rol a jucat tocmai caracterul public al manifestărilor de viaţă în epopeile homerice.

Dar momentele dramatice ale vieţii luate ca atare, ca părţi independente, reliefate, ale procesului vieţii, sînt publice în mod necesar în oricare societate. Nici această delimitare nu trebuie concepută pedant şi mai ales să nu conducă niciodată la o clasificare a faptelor de viaţă în publice şi nepublice, în dramatice şi epice. Aproape fiecare fapt de viaţă poate atinge în anumite condiţii, un nivel de manifestare prin care dobîn- deşte un caracter public; are o latură ce priveşte *direct* publicul, ce nece

sită ^pentru reprezentarea ei ,.publicitate". Aci recunoaştem desluşit saltul.de la cantitate la calitate. Conflictul dramatic nu se deosebeşte de celelalte evenimente ale totalităţii vieţii prin conţinutul său social, ci doar după felul şi gradul de exacerbare a contradicţiilor; exacerbare ce aduce evident după sine o calitate nouă, specifică.

Această unitate dintre identitate şi diferenţă este indispensabilă pentru eficienţa directă a dramei. Conflictul dramatic trebuie să poată fi trăit de spectatori nemijlocit, fără explicaţii deosebite; altfel nu ar avea efect. Trebuie să aibă deci totodată.o largă comunitate de conţinut cu conflictele obişnuite ale vieţii cotidiene. El trebuie să reprezinte în acelaşi timp o calitate nouă şi specifică pentru a putea apoi, pe baza acestui fundament de viaţă comun, să-şi exercite efectul amplu şi profund al dramei autentice asupra masei întrunite public. Cel mai bine ilustrează acest salt tocmai exemplele citate de noi mai sus, şi anume dramele burgheze de importanţă istorico-universală ca *Judecătorul din Zalamea, Intrigă şi iubire etc.* Ele dovedesc că tocmai această exacerbare a faptului cotidian în sine îl impune pe acesta cu vehemenţă forului public. Dar acesta este la rîndul său un proces ce revine deseori în viaţă. Drama ca poezie a publicităţii presupune deci o tematică şi o prelucrare care să corespundă în toate privinţele, acestui nivel de generalizare şi intensificare.

Publicitatea dramei are de fapt un dublu'caracter. Acest lucru I-a formulat cu maximum de claritate chiar Puşkin, Iată mai întîi ce spune despre conţinutul dramei: ,,Ce element se desfăşoară în tragedie? Care este scopul ei? Omul şi poporul. Soarta omului şi soarta poporului. „Şi în strînsă legătură cu această defini re, iată ce spune Puşkin despre formarea şi înrîurirea publică a dramei: „Drama s-a născut într-o piaţă publică, a fost o petrecere populară. Poporul cere ca şi copiii distracţie, acţiune; drama i se pare un eveniment cu adevărat neobişnuit. Poporul cere impresii tari; pentru el şi execuţiile sînt un spectacol. Tragedia prezenta de predilecţie crime odioase, dureri supranaturale, chiar şi fizice (spre exemplu Filoctet, Oedip, Lear); dar obişnuinţa toceşte impresiile, imaginaţia se obişnuieşte cu torturile şi execuţiile şi le primeşte apoi cu indiferenţă; pe cînd descrierea pasiunilor şi efuziunilor sufletului omenesc rămîn pentru popor veşnic interesante, măreţe şi instructive. Drama s-a dedicat stăpînirii pasiunilor şi a sufletului omenesc".

Puşkin ţinteşte prin împletirea acestor două laturi ale caracterului public al dramei la esenţa acesteia în mod profund şi cuprinzător. Drama tratează destine umane; nu există nici un gen al literaturii care să se concentreze cu asemenea exclusivitate asupra destinelor umane ca drama, şi anume asupra acelora ce rezultă din relaţiile reciproce de luptă dintre oameni, ba chiar cu exclusivitate accentuată. Dar tocmai de aceea sînt destine umane înţelese şi reprezentate specific, capabile să exprime *direct* destine generale, destine ale unor întregi popoare, ale unor întregi clase, şi chiar ale unor întregi epoci. Această împletire indestructibilă dintre efectul de masă direct şi generalizarea superioară a semnificaţiei conţinutului raportată la oameni I-a formulat Goethe cu mare precizie prin cuvintele: ,,Luat foarte exact, nimic nu este teatral în afara a ceea ce este totodată simbolic şi pentru ochi, o acţiune importantă ce indică o alta, şi mai importantă".

Am văzut cît de strîns legată este problema caracterului public al

conţinutului de problema formei dramei, de necesara publicitate a reprezentării ei. Esenţa eficienţei dramatice înseamnă efect *imediat,* direct, asupra unei mase. (Această premisă socială a formei dramatice e distrusă şi dizolvată de dezvoltarea capitalistă. Se naşte pe de o parte o dramă mai mult sau mai puţin „pur literară" din care lipsesc aceste caracteristici necesare ale formei dramatice sau în care acestea sînt foarte estompate. Pe de altă parte se naşte o pseudoartă teatrală goală, lipsită de conţinut, ce foloseşte cu abilitate formală momentele de tensiune izvorînd din principiul dramatic primordial pentru un amuzament deşert al clasei dominante. Astfel se reîntoarce într-un anumit sens perioada de început a teatrului aşa cum a caracterizat-o Puşkin. Ceea ce a fost însă atunci
o brutalitate primitivă din care cu timpul s-au cristalizat un Calderon sau un Shakespeare devine acum o brutalitate goală şi rafinată în scopul amuzării unui public decadent. Raportarea cu adevărat directă a formei dramatice la efectul nemijlocit de masă are consecinţe adînci pentru toată structura sa, pentru organizarea întregului conţinut dramatic, în puternic contrast cu cerinţele formale ale oricărei epici majore, căreia îi lipseşte această legătură *directă* cu masa, această necesitate a răsunetului imediat în masă.)

în încheierea lungilor sale discuţii atît verbale cît şi prin corespondenţă cu Schiller despre caracteristicile comune şi delimitatoare ale formei dramatice şi ale celei epice, Goethe îşi rezumă concepţiile într-un scurt eseu fundamental. El porneşte aci de la o noţiune foarte generală a epicului şi a dramaticului. în consecinţă nu ţine seama teoreticeşte de specificul epicii moderne, dispariţia recitării sale în public. Dar chiar şi imaginea foarte generalizată prin care Goethe atribuie rapsodului creaţia epică relevă clar o deosebire foarte importantă a celor două genurL Goethe spune: ,,Marea, esenţiala lor deosebire constă... în faptul că poetul epic recită evenimentele ca *absolut trecute,* iar dramaturgul le reprezintă drept *absolut prezente".*

Este clar că aceste două feluri de relaţii faţă de materialul de viaţă sînt în strînsă legătură cu caracterul public al expunerii. Caracterul prezent implică în sine o relaţie nemijlocită cu auditoriul. Pentru a ft martorul unui eveniment conceput şi reprezentat drept actual, trebuie să fii personal prezent la faţa locului. în timp ce luarea la cunoştinţă a unui eveniment absolut trecut nu este nicicum legată în mod necesar de transmiterea organic directă şi o dată cu aceasta, nici de caracterul public. Vedem deci, cădeşi Goethe, pornind de la tradiţia clasică, construieşte recitarea epică încă drept publică, caracterul incidental nelegat pe viaţă şi pe moarte de formă, al publicităţii în epică reiese clar şi din expunerile sale.

Din aceste confruntări rezultă importante deosebiri ulterioare dintre forma epică şi cea dramatică. Vom sublinia numai cîteva din cele mai importante. Necesitatea efectului nemijlocit al dramei, necesitatea ca fiecare fază a acţiunii, a dezvoltării caracterelor să fie trăită şi înţeleasă concomitent cu evenimentele; faptul că în dramă nu există timp de meditaţie pentru spectator, pentru

reculegere şi reluare a evenimentelor trecute etc., toate acestea dau naştere unei mult mai mari severităţi a formei, valabilă atît pentru creator cît şi pentru cel ce receptează. Schiller rezumă cu claritate această deosebire în răspunsul său la eseul lui Goethe! „Acţiunea dramatică se desfăşoară în faţa mea, în jurul celei epice mă deplasez eu însumi, ea părînd oarecum statică". In continuare Schiller subliniază libertatea mai mare a cititorului operelor epice în comparaţie cu spectatorul dramei.

De această deosebire e legat şi cuprinsul limitat şi precis al dramei[1] în contrast cu întinderea şi variabilitatea aproape nelimitată a epicii. Din moment ce drama trebuie să trezească în acest cadru impresia unei totalităţi, reiese, că toate trăsăturile caracteristice ce se conturează referitor la personaje, sau la acţiune, trebuie să fie nu numai imediat inteligibile, clare şi eficiente, ci şi totodată semnificativ concentrate. Drama nu poate trata separat diferite elemente şi mot-ive, care, desigur, apar şi în epică într-o corelaţie obiectivă, printr-o oarecare diviziune a muncii artistice. Unui romancier îi este permis să introducă scene, episoade ce nu împing în mod direct acţiunea mai departe, ci povestesc.

spre exemplu, fapte trecute spre a elucida altele din prezent sau din viitor: într-o dramă autentică acţiunea trebuie să înainteze cu fiecare replică, Şi povestirea faptelor trecute trebuie să aibă o funcţie motoare conformă acţiunii. Fiecare replică a unei drame autentice concentrează deiaceea în sine întotdeauna un şir întreg de funcţiuni.

Prin acest tip de structurare dramatică, omul este mult mai categoric adus în centrul evenimentelor decît în epică, şi anume în primul rînd ca fiinţă moral-socială. Drama îşi conturează eroii şi acţiunile exclusiv prin dialog; numai ceea ce capătă viaţă prin dialog poate avea valoare artistică pentru dramă. în poezia epică, dimpotrivă, aspectul fizic al oamenilor, natura ce îi înconjoară, obiectele creînd mediul lor de viaţă etc. joacă un rol foarte mare; omul este prezentat în interacţiunea acestui complex general, trăsăturile sale moral-sociale alcătuiesc numai o parte, desigur de importanţă determinantă, a acestui întreg. De aceea în drama ■domneşte o atmosferă mult mai spirituală decît în epică. Ceea ce nu presupune o stilizare idealistă a oamenilor şi relaţiilor lor, ci numai atît că trăsăturile moral-sociale indirecte ale omului însuşi nu potsurveni decît ca premise şi prilejuri ale conflictelor social-morale, şi că lumea naturii înconjurătoare, şi mai ales ambianţa obiectuală a oamenilor, pot figura doar sugerate foarte economic, ca fundal, sau ca instrument mijlocitor. (Negarea legilor interioare ale dramei a produs în timpurile cele mai recente complexul regizoral gol, deşert, al surogatelor epice care să înlocuiască dramatismul dispărut din teatru.)

Toate aceste momente'ale concentrării dramatice se vădesc cu precădere în faptul că timpul evenimehtelor dramatice reprezentate în mod real trebuie să coincidă cu timpul reprezentării, pe cînd în epică o mare perioadă de timp poate fi rezolvată prin cîteva cuvinte, dar şi invers, poetul epic este îndreptăţit uneori la o amplă povestire a'unei foarte succinte întîmplări. Celebra cerinţă a „unităţii de timp" îşi are, cred, aci realele ei rădăcini. Desigur, motivările acestei cerinţe au fost de cele mai multe ori artificiale şi false, dar şi foarte mulţi dintre adversarii ei au trecut pe lîngă problema propriu-zisă. Manzoni, care a combătut ,,unităţile" tragediei clasice în numele creării unei drame istorice autentice, şi-a concentrat lupta, în mod just, pe cucerirea pentru dramaturg a dreptului de a intercala *între* scenele sale real reprezentate o oarecare perioadă de timp intermediară.

Toate aceste deosebiri dintre dramă şi[1] epică apar concentrate în eseul lui Goethe citat de noi mai sus, referindu-se la caracterul simbolic al personajelor dramatice, la unitatea dintre nemijlocirea senzorială şi semnificaţia tipică a fiecărui moment reprezentat în dramă. Unitatea acestor două momente este bineînţeles cuprinsă şi în epică, numai că acolo este mult mai lejeră. în dramă, această unitate trebuie permanent realizată, trebuie să-şi găsească răsunetul imediat în fiecare fază; pe cînd în epică este suficient dacă această tendinţă se evidenţiază treptat în cursul întregii acţiuni. Şi aici putem recunoaşte clar

consecinţele formale ale caracterului public al dramei.

Două confuzii necesită totuşi a fi înlăturate. Am tratat în legătură cu problema relaţiei cu publicul pe cea a efectului direct şi imediat al dramei. Dar acest caracter direct nu este cumva însuşirea esenţială a •oricăreia dintre arte? Bineînţeles, este. Bielinski a plasat pe bună dreptate în centrul teoriei sale despre artă tocmai necesitatea prezentării nemij- Jocite şi efectul direct al acesteia. Dar caracterul direct al publicităţii dramei subliniat de noi este ceva deosebit, ceva aparţinînd numai dramei ■*în cadrul* caracterului nemijlocit *general* al întregii literaturi. Aceste trăsături specifice ale caracterului public şi nemijlocit al dramei se relevă tot mai puternic şi mai accentuat în decursul dezvoltării istorice, în legătură cu faptul că o dată cu dezvoltarea diviziunii sociale a.muncii şi cu complexarea relaţiilor sociale în societăţile împărţite pe clase se realizează şi o delimitare între domeniul public şi cel particular ca o delimitare în viaţa însăşi. Literatura ca reflectare a vieţii nu poate evita redarea ■acestui proces. Dar aceasta nu priveşte doar conţinutul, din moment ce Jiteratura configurează problemele umane provenind din această dezvoltare: nici formele literare, caformegeneralizateale reflectării elementelor ■de viaţă permanente şi recurente, intensificîndu-se prin dezvoltarea vieţii, nu puteau rămîne neinfluenţate de acest proces.

Drama şi epica evoluează însă în acest sens pe căi total opuse. Epica, în calitate de reflectare a totalităţii extensive a vieţii, a „totalităţii obiectelor", trebuie să se adapteze acestui proces. Romanul ca „epopee burgheză" s-a născut tocmai ca produs al consecinţei artistice cu care sînt trase toate concluziile, şi în sens formal, din transformarea vieţii. (Caracterul artistic ambiguu al aşa numitei „epopei culte", îşi are motivele, între altele, tocmai în faptul că anumite elemente de formă ale vechii epopei au fost menţinute într-o perioadă în care realitatea corespunzătoare acesteia se stinsese în viaţa însăşi, ele fiind aplicate unui material de viaţă căruia îi erau străine, de aici născîndu-se o relaţie formalistă, căci aceste elemente aparţineau reflectării specifice unei perioade trecute de dezvoltare a omenirii).

Cu totul altfel în dramă. Forma dramatică e strict condiţionată de acest caracter public direct, specific. Trebuie deci ori să dispară din viaţă, ori să încerce să plăsmuiască cu modalităţile sale momentele publice încă existente ale vieţii sociale, chiar în condiţii nefavorabile, luptînd cu un material dificil, ca să zicem aşa, împotriva curentului. Aceste probleme s-au evidenţiat puternic mai ales spre sfîrşitul secolului al XVI I I-l ea şi începutul secolului al XlX-lea, aflîndu-se în strînsă legătură cu năzuinţele de atunci în vederea creării unei mari drame istorice. Dramaturgii reprezentativi ai acestei perioade au trăit intens ambele aspecte ale dilemei în faţa căreia se aflau: atît atmosfera de viaţă neprielnică a epocii lor — ce influenţa prelucrarea artistică a materialelor istorice, cît şi necesităţile formei dramatice.

Discuţiile purtate în jurul principiului aparent pur formal, ai posibilităţilor folosirii corului antic în drama modernă, demonstrează poate cel mai plastic motivele sociale ce

au devenit hotărîtoare pentru alegerea acestei forme. în prefaţa sa ia tragedia *Logodnica din Messina,* Schiller vorbeşte desluşit despre această problemă. El spune despre utilizarea corului în tragedia antică: ,,Ea I-a găsit în natură, şi o dată găsindu-*! I-a şi folosit. Acţiunile şi destinele eroilor şi regilor sînt în sine de notorietate publică şi au fost în timpurile străvechi şi mai mult". Cu totul alta este, după Schiller, situaţia poetului modern. Viaţa în societatea actuală a devenit abstractă şi particulară. „Poetul trebuie să redeschidă palatele, să reanime judecăţi sub cerul deschis, trebuie să reinstaureze zeii, să reconstruiască tot ceea ce avea un caracter nemijlocit şi a fost anulat prin întocmirea artificială a vieţii reale. . Tocmai în acest scop a introdus Schiller corul în *Logodnica din Messina.*

Nu ne interesează să repetăm aci faptul general cunoscut, că utilizarea corului a dus la Schiller la un simplu experiment artistic, la drama sa cea mai slabă. Ne interesează problema la modul ei general. Şi Schiller a sesizat just că prezenţa corului în tragedia greacă a izvorît pe de o parte în chip natural, din condiţiile social-istorice ale vieţii grecilor şi pe de altă parte — aceasta este problema principală pentru dramaturgul modern — că într-o dramă autentică toate evenimentele trebuie astfel zugrăvite, toate manifestările de viaţă înălţate la un asemenea nivel, încît prezenţa corului să poată fi justificată.

Imediat ce cel de al patrulea perete al scenei a devenit doar vălul transparent din *Diavolul şchiop* al lui Lesage, drama a încetat de a mai fi cu *adevărat* dramatică. Spectatorul dramei nu este întîmplător prezent

la o oarecare întîmpiare particulară a vieţii, nu spionează prin broasca mărită a unei uşi viaţa particulară a semenilor săi, ci ceea ce i se oferă, trebuie să fie prin conţinutul său cel mai intim, prin forma sa esenţială un eveniment public. Munca dificilă a dramaturgilor moderni constă tocmai în a găsi asemenea materiale de viaţă, în a le supune unei asemenea prelucrări dramatice încît să reziste întru totul şi anume în sensul specN ficat mai sus, confruntării cu publicul. Aci noul dramaturg trebuie să se lupte nu numai cu materialul de viaţă al societăţii moderne în aspectul său exterior, ci chiar împotriva propriului său sentiment de viaţă ce izvorăşte din temelia acestei societăţi. Pentru acest sentiment de viaţă este ceea ce Grillparzer a spus despre cor, deosebit de caracteristic: „Dezavantaje binecunoscute ale corului. Prezenţa sa permanentă este, pentru taine, stînjenitoare. Corul dădea dramelor anticilor un caracter public. Da! poate cu atît mai rău. în ce mă priveşte, nu mi-ar face plăcere o instituţie ce m-ar obliga să renunţ la toate sentimentele şi situaţiile ce nu pot tolera un caracter public".

Grillparzer formulează aci, cu mult înaintea apariţiei aşa-zisei piese de studio, baza afectivă a acesteia. O face cu sinceritatea şi loialitatea unui mare poet. Dar nu observă, şi urmaşii săi neînsemnaţi cu atît mai puţin — că tocmai preponderenţa acestui sentiment de viaţă a făcut din dramă un produs artificial, obiectul unor experimente formaliste sterile, că tocmai această evoluţie a rupt contactul viu dintre dramă şi popor.

Nu problema corului în sine o urmărim acum, ci problemele ce se ascund în spatele întrebării puse aci. Experimentele cu corul însuşi sînt foarte problematice nu numai la Schiller, ci şi la Manzoni. Dar această problemă dezvăluie dificultăţile caracterului public al reliefării vieţii în drama modernă. Marii dramaturgi ai timpurilor moderne, de la Shakespeare la Puşkin, au încercat să găsească rezolvarea problemei prin introducerea scenelor de masă, şi, fără îndoială, în aceasta constă soluţiafirească şi sănătoasă. Oricum însă există o deosebire de principiu între corul antic şi scena de masă modernă. Ne este imposibil să analizăm aci această problemă în amploarea cuvenită. Vrem să atragem atenţia doar asupra unui moment esenţial: corul antic este permanent prezent, scenele de masă sînt doar momente izolate ale dramei, cele mai importante scene între protagonişti, desfăşurîndu-se adesea fără martori. Ceea ce nu înseamnă însă nici pe departe că aceste scene nu ar avea legătură cu poporul prezent în dramă. Chiar la Shakespeare există adesea o foarte vie
relaţie de acest gen. Să ne gîndim doar ce intervenţie animată repr,ez.intă opinia poporului în scenele dintre Brutus şi Porţia, sau dintre Brutus şi Cassius. Noul val al dramei istorice a făcut această relaţie şi mai strînsă. Schiller aşază *Tabăra lui Wallenstein* doar ca prolog al tragediei sale; conform dramatismului său interior, acest

preludiu este însă mai mult decît un prolog. în drama perioadei de dupăWalter Scott, aceste relaţii s-au intensificat şi mai mult. Trebuie să reamintim ca pe un exemplu semnificativ caracterul de intimă reciprocitate în *Moartea lui Donton* a lui Buchner, dintre scenele de masă şi cele ale ,,vieţii particulare" a lui Danton. Acest lanţ de scene alcătuieşte în anumită măsură un şir de replici, căci problema ridicată în una din ele îşi găseşte răspuns în următoarea ş.a.m.d.

Ajungem să vorbim despre al doilea complex al confuziilor posibile referitoare la caracterul direct, specific dramei. După cum am constatat, acest caracter direct provine din cel public. Şi pare plauzibil faptul că acele laturi ale vieţii moderne (şi ale istoriei), care prin natura lor au un caracter public nemijlocit şi necesar, furnizează dramei materialul cel mai adecvatei anume viaţa politică ca atare. Apetenţa directă a vieţii politice pentru dramă este însă în această accepţiune o prejudecată. Am văzut că acceptarea fără protest a tendinţelor de particularizare a multe şi importante manifestări de viaţă sociale şi individuale ale omului au atras după sine autoanularea dramei în ,,piesa de studio". Dar această „particularizare" este doar o latură a unui proces, a cărui a doua latură

– indestructibil legată de cealaltă — se manifestă în abstractizarea progresivă, în aparent tot mai marea independenţă şi autonomie a vieţii politice. Dacă poetul dramatic nu reuşeşte săstrăpungă această delimitare, demonstrată de Marx ca aparentă, dintre citoyen şi bourgeois,, dacă nu reuşeşte să releve bazele sociale în domeniul politicii, prin plăsmuirea unor destine umane vii — a unor destine individuale ce rezumă în caracterul lor individual trăsăturile tipice, reprezentative ale acestor raporturi—, atunci materialul politic rămîne steril pentru dramă. Atuncs apar ca în secolul al XVII-lea „acţiunea principală şi de stat"[14] găunos patetică, sau ca în secolul al X!X-lea goala şi declamativa „dramă cu tendinţă" etc.

[14] *,,Houpt- und Staotsoktion",* formă principală a dramei baroce germane prin care erau aduse pe scenă, prin analogie sau direct, evenimente politice de seamă (n. *red.).*

Schiller şi-a expus punctul de vedere şi referitor la această temă îr mod deosebit de instructiv. în timpul elaborării trilogiei *Wallenstein* Ti scrie lui Korner: „Materialul este.. . absolut rigid pentru un asemenea scop... este de fapt o «acţiune de stat » şi are privitor la adaptarea poetică toate neajunsurile pe care o acţiune politică le poate avea, un obiect invizibil, abstract; mijloace *multe* şi *mărunte,* acţiuni disparate, un ritm şovăitor, o finalitate (pentru stimularea poetului) mult prea rece şi aridă, fără a o împinge pînă la împlinire şi deci la o măreţie poetică; căci în cele din urmă planul eşuează doar din neîndemînare. Baza pe care Wallenstein îşi întemeiază toată acţiunea întreprinsă este armata, prin urmare pentru mine o suprafaţă fără de sfîrşit, pe care nu o pot aduce în faţa ochilor spectatorului, ci doar s-o sugerez fanteziei, şi aceasta doar printr-un nespus meşteşug. Nu pot arăta deci obiectul pe care Wallenstein se bazează şi tot atît de puţin pe acela prin care cade; este tot atmosfera din armată, curtea, împăratul".

Analiza mi se pare deosebit de instructivă. Ne arată în primul rînd că tocmai materialul politic i se înfăţişează poetului nemijlocit într-o abundenţă dispersată şi nesfîrşită, ce se poate de fapt reda doar cu mijloacele epicii. Stilizarea dramatică constă aci în alegerea acelor cîteva, foarte puţine momente în care poate să apară direct şi plauzibil concentrată legătura interioară a fenomenului politic cu baza sa socială şi pasiunile umane care o exprimă pe aceasta din urmă (reamintim aci iarăşi de ,,verigă1'); să poată astfel apărea încît această concentrare să nu reducă totuşi abundenţa tendinţelor sociale antagoniste ce dau naştere conflictului politic. O „stilizare" în acest sens, deci o amputare sau ştirbire a „totalităţii mişcărilor" ar deforma conţinutul materialului de viaţă, ar aplatiza conflictul dramatic. Nu este însă suficientă o simplă selectare a cîtorva momente, ci e, necesară o concentrare a abundenţei dispersate şi nesfîrşite de momente asupra acelora ce reprezintă cu adevărat totalitatea momentelor, totalitatea forţelor impulsionînd conflictul politico-istoric.

Deosebit de interesante şi instructive sînt acele observaţii ale lui Schiller în care vorbeşte despre „finalitatea aridă" ce trebuie depăşită poetic şi despre căile ce duc la depăşirea ei. Din punct de vedere teoretic indică cu toată justeţea că numai un final consecvent poate aduce după sine o asemenea depăşire. Ceea ce înseamnă că în cazul extrem şi concentrat al exponentului unui asemenea conflict trebuie să iasă la iveală tocmai bazele social-umane ale acestei „finalităţi aride" şi că tocmai urmărirea acestui drum pînă la capăt, descoperirea determinărilor lor specifice, să anuleze însuşirile nefavorabile prelucrării poetice a materialului. Chiar practica schilleriană demonstrează cît de puţin utile sînt ,.adaosurile umane" în surmontarea unui asemenea material. Ele rămîn adaosuri şi intercalări iar „ariditatea" raporturilor politice rămîne nerezolvată. Pe de altă parte însă prinde viaţă în dramă ceea ce poate fi transpus senzorial nemijlocit în omenesc. Conflictul politic conceput în conţinutul său absolut just, cel istoric născocit cu maximum de rafinament istorico–

filozofic vor rămîne neînsufleţite fără această transpunere nemijlocită. Din punct de vedere al distrugerii formei dramatice este aproape totuna dacă această neînsufleţire a raporturilor politico-istorice produse doar mental capătă expresie agitatorică sau mistică. Şi în aceste cazuri evoluţia de ultimă oră a dramei se deplasează pe linia unei balansări între false extreme.

Shakespeare a dovedit cel mai pregnant cum pot fi transpuse con- flictele istorice în omenesc şi prin aceasta saturate cu viaţă. Nu e iipsit de interes să amintim referitor la aceasta obiecţia ridicată de Hegel împotriva lui *Macbeth.* Hegel descoperă că izvoarele folosite de Shakespeare menţionau un titlu de drept al lui Macbeth pentru c©roana Scoţiei şi regretă că Shakespeare a ignorat acest element. Ni se pare că pentru acea problemă a destrămării societăţii feudale, a automăcinării sale necesare, acest motiv e total superfluu. în ciclul „cronicilor"[15] sale Shakespeare a dat nenumărate exemple pentru felul arbitrar în care asemenea titluri de drept au fost utilizate în lupta dintre monarhie şi feudalism. în reprezentarea concretă a acestor lupte din Anglia a alocat acestor elemente rolul episodic ce li se cuvenea. în *Macbeth* trebuia dimpotrivă să plăsmuiască cu maximum de concentrare chintesenţa umanii a unei asemenea ascensiuni şi căderi. Shakespeare înfăţişează aci trăsăturile umane ce trebuiau necesarmente să izvorască cu minunată fidelitate şi pregnanţă tocmai din această realitate social-istorică. Este total îndreptăţit, ca zugrăvind această esenţă umană — condiţionată social-istoric — să nu-şi împovăreze linia directoare a acţiunii cu ele- mente mărunte, de amănunt. A da curs sugestiei hegeliene ar însemna să se realizeze o dramă de tipul lui Hebbel şi nu una shakespeariană.

Cu toate acestea Hegel a descifrat în genere mai clar decît majoritatea teoreticienilor necesităţile istorice, de conţinut, dramatice şi de for mă, ale dramei. Avertizează în repetate rînduri în faţa pericolului de a cădea în caracterizarea personajelor dramatice fie în extrema dizolvării acestora în conţinutul forţelor istorice abstracte, fie în psihologism individual-particular. Cînd cere personajelor dramatice „patos" încercînd să-i delimiteze de pasiune, se află pe drumul bun al caracterizării specificului omului care acţionează în dramă. El denumeşte patosul ,,o putere sufletească justificată în sine, un conţinut esenţial al raţiunii", referindu-se la „sfînta dragoste frăţească" a Antigonei şi la faptul că Oreste nu-şi ucide mama în afect, ci că ,.patosul ce l-a îndemnat la faptă era bine cîntărit şi chibzuit". Ceea ce bineînţeles nu înseamnă că personajele tragediei trebuie să fie oameni lipsiţi de pasiune. Sublinierea patosului înseamnă aci că determinantă este congruenţa nemijlocită a marelui conţinut istoric al marii şi concretei misiuni

---

[15] Kdnigsdramen — „cronicile", dramele inspirate din istoria Angliei (excluzînd pe cele romane) *(n. red.)*.

istorice cu personalitatea specifică, cu pasiunea specifică a eroului dramatic. în acest sens trebuie săfie eroul unei drame istorice un ,,individ istorico-universal". Dar tocmai acest fel de patos ce nu este nici o particularitate abstract-generală şi nici una individual-patoiogică a acestor pasiuni, face posibil ca personalitatea concentrată pe baza acestui patos să-şi găsească un ecou imediat în mase; generalizarea concretă, caracterul raţional şi direct al conţinutului demonstrează că erou! dramatic poate pune în mişcare, în fiecare individ din masă, laturi asemănătoare în mod uman şi nemijlocit.

IV

Configurarea conflictului în epică şi dramaturgie

Comparaţia noastră dintre roman şi dramă arată că romanul este mai aproape de viaţă, mai bine zis: de modul de manifestare obişnuit al vieţii decît drama. Dar, cum am mai văzut, aşa-numita distanţare de viaţă a dramei nu înseamnă o ,,stilizare" formalistă, ci dimpotrivă reflectarea poetică a unei anumite categorii de fapte de viaţă. De asemenea, nici apropierea de viaţă a romanului nu înseamnă o copiere a realităţii empirice, ca stil înnăscut al romanului. Chiar şi cuprinsul celui mai amplu roman este limitat. Chiar dacă am concepe Comedia *umană* ca pe un singur roman, tot n-ar putea reprezenta, chiar şi extensiv, decît o mică parte disparentă a imensei realităţi sociale a epocii sale. Despre o reflectare artistică corespunzătoare cantitativ infinitului vieţii nici nu poate fi vorba. Munca sisifică a scriitorului naturalist se caracterizează nu numai; prin faptul că se pierde totalitatea creată de artă a lumii reflectate, că cele prezentate devin o parte, un fragment structural incomplet, ci şi prin faptul că cea mai mare aglomerare naturalistă de detalii nu poate să redea nicicum imensitatea însuşirilor şi relaţiilor pe care chiar şi numai un singur obiect al realităţii îl cuprinde în sine. Romanul nu-şi propune drept misiune să reproducă cu fidelitate doar un fragment de viaţă, ci tinde ca prin descrierea — în pofida bogăţiei lumii reprezentate
– unei părţi extensive şi totuşi limitate a realităţii să trezească impresia totalităţii procesului de dezvoltare socială.

Problemele de formă ale romanului apar deci din completitudinea necesar relativă a oricărei reflectări a realităţii obiective, ce se află din punct de vedere artistic pusă în faţa misiunii dea trezi o impresie nemijlocită tocmai a plenitudinii extensive a vieţii, a complexităţii şi sinuozităţii căilor ei de dezvoltare, a imensităţii detaliilor ei. Problema menţionată de noi în repetate rînduri a „totalităţii obiectelor", ca scop al creaţie* în

epica majoră, trebuie tocmai din aceste motive înţeleasă în sens larg; adică: această totalitate nu cuprinde doar obiectele moarte prin care se exprimă viaţa socială a oamenilor, ci în acelaşi timp cuprinde toate datinile, activităţile, deprinderile, obiceiurile etc. în care se evidenţiază specificitatea şi tendinţa de dezvoltare a unei anumite faze a societăţii omeneşti. Societatea, viaţa socială a oamenilor în neîntreruptă reciprocitate cu natura ce-i înconjoară, ce formează baza activităţii lor sociale cu diferitele instituţii şi obiceiuri prin care se mijlocesc relaţiile individuale ale oamenilor în viaţa socială, alcătuiesc obiectul principal al romanului. Amintim că toate aceste momente nu pot fi redate în dramă decît într-o formă foarte succintă, sugestivă, şi numai în măsura în care sînt prilejuri ale comportamentului etic-social al oamenilor. în roman, proporţiile sînt cu totul altele. Această lume nu apare doar ca prilej, ci într-o împletire foarte concretă şi complicată cu toate detaliile comportamentului şi acţiunilor individului în societate.

Este însă clar că, dacă din acest complex trebuie să se nască impresia unei totalităţi, dacă un cerc restrîns de oameni, un grup restrîns de „obiecte" trebuie, în acest sens, zugrăvit în aşa fel încît în cititor să se nască impresia nemijlocităaîntregii societăţi în mişcarea ei, atunci trebuie să se realizeze în aceeaşi măsură şi o concentrare artistică, o desfiinţare radicală şi energică a simplei copieri a realităţii. în mod corespunzător» romanul, ca şi drama, trebuie să aşeze în centrul tuturor momentelor

drumului său tipicul caracterelor, condiţiilor, scenelor ş.a.m.d.;, dar conţinutul şi forma tipicului sînt altele în roman decît în dramă. Relaţia specificului individual faţă de tipic este^aci mai complicată, concepută mai larg, mai dispersat decît în dramă. în timp ce personajul dramatic trebuie să-şi impună caracterul tipic imediat şi direct, evident cu condiţia păstrării individualităţii, caracterul tipic al unui personaj de roman este deseori doar o tendinţă ce se impune treptat şi care ajunge la suprafaţă pas cu pas, străbătînd tot întregul, toate relaţiile reciproce complicate dintre oameni, raporturi umane, instituţii, lucruri etc. Şi romanul, asemenea dramei, trebuie să zugrăvească lupta diverselor clase, pături sociale, partide şi tendinţe. Dar reprezentarea lor este aci mult mai puţin concentrată şi economică. în creaţia dramatică trebuie dimpotrivă ca totul să se concentreze asupra ilistrării luărilor de poziţie posibile esenţiale, asupra unu/ conflict central. O tendinţă esenţială a acţiunii umane poate avea deci din punct de vedere dramatic după natura sa un singur exponent; o dublare ar fi, după cum am văzut, o tautologie artistică. (Ideea nu trebuie înţeleasă schematic. Cînd Goethe în analiza sa la *Hamlet* atrage atenţia asupra marii subtilităţi cu care Shakespeare a întruchipat curteanul servil şi lipsit de caracter în perechea Rosenkranz şi Giildenstern, nu contrazice cu nimic legea generală a stilizării dramatice. Rosenkranz şi Guldenstern apar permanent împreună şi alcătuiesc, din punct de vedere al structurii acţiunii dramatice, un s/ngur personaj).

în roman, dimpotrivă, nu trebuie reprezentată esenţa concentrată a unei tendinţe, ci, dimpotrivă, modul în care se formează o asemenea tendinţă, cum dispare ş.a.m.d. Caracterul tipic al personajului de roman, felul în care reprezintă tendinţele sociale, este din această cauză mult mai complicat. în roman se pune tocmai problema de a reprezenta diversele modalităţi prin care acesta se impune ş.a.m.d. Deci, ceea ce în dramă ar fi o tautologie, este aici, dimpotrivă, o formă inevitabilă pentru elaborarea tipicului adevărat.

Acest specific al romanului are drept consecinţă şi faptul că relaţiile individului reliefat faţă de grupul social căruia,ji aparţine şi pe care îl reprezintă în operă sînt mult mai complicate decît în dramă. Această complicare a relaţiilor dintre individ şi clasă nu este însă un produs al dezvoltării literaturii, ci dimpotrivă, întreaga dezvoltare a formelor literare, aci în mod special forma romanului, nu este nimic altceva decît
o oglindire a dezvoltării sociale însăşi. Marx a prezentat această transformare a relaţiilor dintre individ şi clasă în capitalism cu mare exactitate.

El spune: .... în cursul dezvoltării istorice şi tocmai prin autonomizarea inevitabilă a relaţiilor sociale în cadrul diviziunii muncii se cristalizează o diferenţiere a vieţii fiecărui individ în măsura în care este pe de o parte personală şi pe de altă parte subsumată unei ramuri oarecare ■a muncii şi condiţiilor ei adiacente. . . în cadrul stării sociale (mai mult încă în cadrul tribului) această diferenţiere este încă nedeclarată; un nobil spre exemplu rămîne permanent un nobil, un roturier permanent un roturier, aceasta fiind, indiferent de celelalte relaţii ale sale, o calitate intrinsecă a individualităţii sale. Diferenţierea individului ca persoană faţă de individul aparţinînd unei clase, caracterul întîmplător al condiţiilor de viaţă pentru individ apar abia o dată cu apariţia clasei, ce este ea însăşi un produs al burgheziei. Abia concurenţa şi lupta indivizilor între ■ei produc şi dezvoltă acest caracter întîmplător ca atare. In reprezentare, indivizii sînt din această cauză mai liberi sub dominaţia burgheziei decît mai înainte, pentru că condiţiile de viaţă le sînt întîmplătoare; în realitate sînt bineînţeles mai puţin liberi, fiind subsumaţi mai mult forţei obiective". Aceasta se reliefează cel mai desluşit la personajele perioadelor de trecere: în timp ce conflictul dramatic împarte personajele în acţiune în două tabere în luptă, în roman este nu numai permisă ci chiar necesară o neutralitate, o indiferenţă a personajelor faţă de problemele centrale.

Este evident că o asemenea evoluţie a relaţiilor dintre individ şi societate este pentru modalităţile artistice ale dramei absolut nefavorabilă. Pe de altă parte, aceeaşi evoluţie constituie tocmai elementul de viaţă •al romanului. Particularităţile romanului nu s-au cristalizat artistic în mod întîmplător abia în cursul dezvoltării sociale a unor asemenea relaţii dintre individ şi clasă. Trebuie să fii înarmat cu tot aistorismul brutal al sociologiei ulgare pentru a rămîne orb în faţa acestor relaţii şi să subsumezi ,,romanul" grec, persan etc. aceluiaşi gen cu forma specific modernă a „epopeii burgheze".

Această corelaţie intimă a formei romanului şi a structurii specifice a societăţii capitaliste nu înseamnă însă că romanul ar putea să oglindească fără dificultăţi, la fel de direct şi empiric cum i se prezintă, această realitate. Au căzut sub influenţa unor asemenea prejudecăţi naturaliştii; pe de altă parte, adepţii clasicişti ai formelor vechi, de tradiţie istorică, înţeleg tot atît de puţin ca şi naturaliştii problemele artistice născute din această nouă stare de lucruri, atîta doar că ei folosesc un criteriu de valoare opus. Astfel spre exemplu, Paul Ernst, teoreticianul de frunte al neoclasicismului în Germania, numeşte romanul o „artă pe jumătate".

Expunerile noastre de pînă aci au demonstrat deja că o asemenea concepţie asupra romanului şi raportului său cu realitatea pe care o reflectă este în fond falsă. Aşa cum am arătat în analiza aşa-numitei distanţări de viaţă a dramei, că tocmai această distanţare de viaţă constituie o modalitate specifică a reflectării artistice a unor foarte concrete fapte de viaţă, trebuie să atragem acum atenţia asupra cîtorva fapte de viaţă generale şi importante ce alcătuiesc baza formei romanului. Aci scopul expunerilor noastre este evident opus. Acolo trebuia dovedit că la baza stilizării aparente se află o reflectare a vieţii însăşi; aci trebuie demonstrat că aparenta

apropiere de viaţă a romanului cere la fel de imperios prelucrarea artistică a materialului de viaţă ca şi — bineînţeles cu alte mij-
I oace şi corespunzînd altor scopuri — în cazul dramei.

Să începem cu punctul în care opoziţia dintre roman şi dramă este cel mai pregnant, cu problema conflictului. în roman nu se pune problema reprezentării în forma sa maximă, exacerbată la extrem a rezolvării violente a unui conflict. Misiunea constă dimpotrivă în a scoate la iveală complexitatea, multiplicitatea, sinuozitatea, „şiretenia" (Lenin) acelor căi ce impulsionează, dizolvă sau tocesc asemenea conflicte în viaţa socială. Şi astfel am ajuns la un foarte important fapt de viaţă ca atare.

Dacă forma conflictului tragic este una din formele de manifestare necesare ale vieţii sociale însăşi, acest lucru este posibil totuşi numai în anumite condiţii şi împrejurări. Faptul că unele conflicte se tocesc, se risipesc, că nu duc nici în cadrul vieţii personale a individului şi nici pe scara socialăgeneralălasoluţii univoceşi hotărîte, poate de asemenea fi un fapt al vieţii sociale. Şi anume în două privinţe: în primul rînd există anumite faze de dezvoltare ale creşterii societăţii în care această tocire a conflictelor este forma tipică a tranşării contradicţiilor sociale, şi în al doilea rînd este de asemenea un fapt al vieţii sociale că nici chiar în perioada maximei exacerbări a contradicţiilor nu toate conflictele omului izolat capătă o amplificare maximă, pînă la tragic. Din moment ce romanul tinde spre plăsmuirea totalităţii extensive a vieţii sociale, conflictul dezbătut pînă la capăt va fi în prezentarea sa doar un caz-limită, un caz între multe altele. Acesta poate să nici nu apară în prezentare, dar dacă este înglobat, atunci doar ca *un* element component al unui sistem multiplu articulat. Se vor reliefa acele împrejurări speciale care în cadrul unor anume confruntări duc la izbucnirea conflictului tragic, dar se vor reliefa doar ca împrejurări speciale, alături de care acţionează şi altele, ele nici nu trebuind să se desfăşoare în nealterată puritate.

Deci, dacă în dramă o acţiune paralelă este concepută drept tragedie, ea serveşte la a completa şi sublinia linia directoare a conflictului. Să ne reamintim de acţiunea paralelă menţionată anterior dintre destinul lui Lear şi al lui Gloucester la Shakespeare. Cu totul altfel în roman, Tolstoi alătură spre exemplu destinului tragic al Annei Karenina diverse acţiuni paralele. Corespunzînd perechii Anna-Vronski, contrastele Kitty-Levin, Daria-Oblonski constituie doar marile completări centrale; pe lîngă acestea există încă o sumedenie de alte acţiuni paralele cu caracter episodic mai pronunţat. Aceste acţiuni însă ce se iluminează reciproc se completează într-un sens total opus. în *Lear,* soarta lui Gloucester subliniază necesitatea destinului eroului principal. în *Anna Karenina,* acţiunile paralele subliniază tocmai faptul că soarta eroinei este un caz tipic şi necesar, dar totuşi absolut individual. Ea dezvăluie cel mai pregnant contradicţiile interne ale căsătoriei burgheze moderne, dar în acelaşi timp arată; în primul rînd, că aceste contradicţii nu trebuie să apară în mod necesar mereu şi peste tot în acelaşi sens, că pot deci îmbrăca conţinuturi şi forme

radical diferite şi în al doilea rînd că şi alte conflicte asemănătoare pot duce doar în anumite condiţii sociale şi individuale la deznodămîntul tragic al destinului Annei.

Vedem aci că raportul paralelismelor şi contrastelor ce se completează reciproc este mult mai îngust în dramă decît în roman. în roman este suficientă o înrudire aparent foarte îndepărtată de problema social- umană fundamentală pentru a se putea naşte o acţiune paralelă compensatoare. în dramă nu este suficientă o asemenea similitudine de problematică; conţinutul, tendinţa şi forma problemei abordate trebuie să fie vizibil corelate la ambele laturi ale raportului.

Această deosebire se detaşează poate cu mai multă claritate în cadrul •analizării compoziţiei contrastelor caracterologice în dramă şi roman. Să ne gîndim la unele grupe antitetice de tipul Hamlet-Laertes-Fortinbras la Shakespeare sau Egmont-Orania-Alba la Goethe. Să comparăm modul în care sînt corelate aceste personaje, în care se ilumineează reciproc, cu modul în care se completează personajele principale din Moş *Goriot* de Balzac. Autorul însuşi subliniază în una din scrierile sale teoretice că Goriot şi Vautrin sînt personaje paralele ce se completează reciproc; în roman chiar se evidenţiază ca o completare influenţa ,,pedagogică"- a vicontesei de Beauseant şi a lui Vautrin asupra lui Rastignac; pe de altă parte, Rastignac, du Marsay, de Trailles alcătuiesc un şir de paralele şi contraste completat la rîndul său degrupul Vautrin, Nucingen, Taillefer ş.a.m.d. Esenţial în atare confruntări este că personajele nu trebuie să capete aceste funcţiuni neapărat prin trăsătura principală a caracterului sau prin esenţa destinului lor, ci pot fi momente secundare, episodice absolut incidentale care tocmai într-o anumită corelaţie de ansamblu' sînt în măsură să releve eficient asemenea completări sau contraste.

Toate acestea coincid cu specificul romanului subliniat iniţial, şi anume că în cuprinsul său conflictul nu apare „în sine", ci în îmbinarea sa social-obiectivă amplu desfăşurată, ca element al unei mari dezvoltări sociale. Este instructiv să comparăm aci compoziţia din *Regele Lear* cu cea din Moş *Goriot,* cu atît mai mult cu cît opera balzaciană a fost deosebit de puternic influenţată de Shakespeare. înainte de toate, soarta lui Goriot ,,ă la Lear" reprezintă un episod în roman, chiar dacă foarte important. Ideea lui Otto Ludwig citată de noi anterior în altă legătură de idei, după care într-un *Rege Lear* transformat în roman, personajul principal ar trebui să fie Edgar, se adevereşte aci cu anumite modificări. Căci în destinul lui Rastignac este din nou abordată problema relaţiilor dintre părinţi şi copii; firescul egoist-naiv cu care Rastignac îşi exploatează familia are o anumită asemănare, desigur estompată, cu comportarea fiicelor lui Goriot faţă de tatăl lor. Cea mai importantă deosebire compoziţională este însă faptul că aci relaţiile cu familia sînt împinse în fundalul acţiunii. Balzac doar sugerează această latură a lui Rastignac; esenţială pentru el este evoluţia pe care o parcurge Rastignac însuşi în relaţia reciprocă cu cei mai diferiţi oameni şi cu legăturile dintre ei. E interesant de observat cum tocmai această mai mare amploare a romanului, dezvoltarea treptată a

caracterelor, larg desfăşurată, scoate la iveală drept scop principal (spre deosebire de explozia dramatică a unor însuşiri caracterologice preexistente) o mai mare concentrare şi inedită subliniere a tipicului, ce nu-i putea fi la îndemînă lui Shakespeare.

Observaţia lui Otto Ludwig despre Edgar ca erou al unui presupus roman *Lear este* deosebit de subtilă. Prin geniala practică balzaciană ea a fost adîncită şi lărgită. Căci Rastignac nu este doar pur şi simplu un fel de Edgar, ci o variantă inferioară a acestuia, o variantă ce se *dezvoltă* sub influenţa mediului într-un fel de Edgar mai slab, mai maleabil, mai puţin lipsit de scrupule, mai puţin extremist. Mai bine spus: el este Edgar, dacă considerăm în sine acest roman ce evoluează *în această direcţie.* Romanul cunoaşte deci ca şi drama unitatea şi antagonismul extreme lor şi foloseşte uneori momente de tensiune asemănătoare. Utilizează însă şi cu totul alte forme de manifestare ale unităţii şi contrastului extremelor: cazuri din a căror interacţiune rezultă o nouă fază a dezvoltării. o direcţie a mişcării neaşteptată la suprafaţă. Cea mai importantă însuşire a adevăratelor mari romane constă tocmai în realizarea unor asemenea direcţii ale mişcării. Nu se înfăţişează doar o singură stare a societăţii, sau cel mult se înfăţişează doar aparent. Esenţial este să se arate cum devine vizibilă în mişcări mici, insesizabile, s-ar putea spune capilare, ale vieţii individuale *direcţia* unei tendinţe a dezvoltării sociale.

Aci reiese izbitor de clar un fapt de viaţă hotărîtor ce stă la baza formei romanului. Drama a întruchipat marile convulsii, tragicele prăbuşiri ale unei lumi. La sfîrşitul fiecărei mari tragedii shakespeariene se năruie o lume, iar noi ne aflăm în miezul izbucnirii unei epoci absolut noi. Marile romane ale literaturii universale, în special cele ale secolului al XIX-lea, zugrăvesc mai puţin prăbuşirea unei societăţi decît procesul ei de destrămare, mai precis: cîte un pas ce duce în direcţia acestei destrămări. Nici în romanul cel mai dramatic nu este de loc necesară, nici măcar sugerarea prăbuşirii sociale ca atare. Scopurile propuse sînt pe deplin atinse dacă mersul implacabil al dezvoltării social-istorice este ilustrat cu forţă convingătoare. Scopul esenţial al romanului este reprezentarea direcţiei de mişcare a societăţii.

Aceasta poate fi evident doar pentru anume clase, în anume condiţii o mişcare ascendentă. Dar şi în acest caz romancierul consecvent va înfăţişa numai direcţia mişcării ascendente; el nu e de loc obligat să înfăţişeze o victorie hotărîtoare a acestei mişcări ascendente, cu atît mai puţin victoria ei finală. Să ne gîndim la exemplul clasic al *Mamei* lui Gorki şi să comparăm mersul înaintînd implacabil al acestei capodopere, în care prezentarea întruchipează victoria ulterioară, cu atmosfera dramatică de apocalips a vechii lumi burgheze în marea sa dramă *Igor Bulîciov.*

După toate acestea cred că nu mai e necesar să dezbatem prea mult faptul că selectarea şi gruparea unui număr limitat de oameni şi destine omeneşti — oricît de mare ar fi numărul lor faţă de economia dramei — pot scoate desluşit la iveală asemenea direcţii ale dezvoltării numai în urmă şi ca urmare a unei intense prelucrări poetice. Bineînţeles, aceste direcţii ale dezvoltării sînt

cuprinse în destinele oamenilor reali, în viaţa ,,în sine". Dar şi conflictul dramatic este prezent în conflictele vieţii „în sine". Prelucrarea poetică a vieţii, forma poetică a reflectării realităţii constă în ambele cazuri deopotrivă, chiar dacă cu mijloace diferite,

în a face din acest „în'sine" un „pentru noi". Acestea sînt cuprinse, în materialul prelucrat de roman, tot atît de mult şi tot atît de puţin ca şi acela al dramei. Şi aci, în oamenii şi în destinele omeneşti ce se manifestă ca individualităţi puternice, trebuie să apară nemijlocit legile evenimentelor social-istorice. îmbinarea poetică necesară dintre fenomen şi esenţă, a manifestării totale a întregii esenţe în fenomenul pur cere o cel puţin egală abatere de la empiria crudă şi directă, atunci cînd în materialul dat esenţa şi fenomenul par a fi în imediată apropiere, ca şi atunci cînd sînt vizibil depărtate. Dificultăţile ce stau în faţa artei sînt de altă natură în roman decît în dramă, dar nu mai puţin mari.

Varietatea faptelor de viaţă, reflectată de ambele genuri în formele lor specifice, se evidenţiază cel mai clar în variabilitatea structurii compoziţionale a acţiunii. Goethe a tratat în principiu şi această problemă în eseul citat anterior despre epică şi dramaturgie. El analizează diferitele motive ce impulsionează acţiunea, găsind unele comune epicii şi dramei, şi altele ce reprezintă fiecare în parte o caracteristică a unuia din aceste genuri. Aceste motive sînt, după Goethe: „1. *progresive,* ce stimulează acţiunea; le foloseşte cu precădere drama; 2. *regresive, ce* îndepărtează acţiunea de scopul ei; de ultimele se foloseşte aproape exclusiv epica".

Pentru mai buna înţelegere a spuselor lui Goethe trebuie subliniat mai ales că acesta delimita cu precizie rr.otivele regresive de cele *retardante.* Acestea sînt după Goethe acele momente „ce ţin pe loc acţiunea sau prelungesc drumul; le folosesc cu maximum de avantaj ambele genuri". S-ar putea crede că între motivele retardante şi cele regresive este numai o deosebire cantitativă; în cazul în care motivul retardant ar fi transformat în motiv dominant al întregii acţiuni, atunci ar deveni eo ipso regresiv. Un asemenea punct de vedere nu e total incorect, dar trece cu vederea aspectul calitativ nou, care constă în această intensificare, aparent numai cantitativă, prin care motivul ajunge să domine acţiunea în întregime. Această problemă apare relativ simplu şi clar în dramă: eroul se avîntă spre ţelul său şi combate cu vehemenţă toate piedicile ce-i stau în cale; acţiunea este o confruntare permanentă a motivelor progresive şi retardante. în epica majoră, schema acţiunii este însă total opusă: tocmai acele motive ce îndepărtează eroul de scopul său devin victorioase, şi nu numai în condiţiile exterioare, ci devin chiar o forţă dinamică în eroul însuşi. Să ne gîndim la marile epopei homerice. Ce motive pun în mişcare acţiunea *lliadeil* Iniţial, mînia lui Ahile şi evenimentele ce decurg din ea, deci exclusiv acele ce fac ca scopul care constituie obiectul *lliadei* — cucerirea Troiei — să fie tot mai îndepărtat. Ce pune în mişcare acţiunea *Odiseeil* Mînia lui Poseidon, care tinde să împiedice scopul epic al acestei opere, întoarcerea lui Ulise.

Natural, această acţiune regresivă nu se impune de la sine. Nu numai eroul însuşi, ci şi un grup de alte personaje tind să realizeze scopul epic şi se luptă neîncetat împotriva acestei mişcări ce abate de la scop. Dacă lupta nu ar exista, întreaga epică ar decădea într-o simplă descriere de situaţii. Dar predominanţa acestui mod de conducere a acţiunii se suprapune cu scopul poetic al epicii majore, cu natura specifică a acelor fapte de viaţă a căror expresie poetică sînt

aceste forme.

Clar este, înainte de toate, că plăsmuirea corespunzătoare acţiunii a „totalităţii obiectelor" se poate desfăşura numai în cadrul unei asemenea intrigi. Acţiunea dramatică înaintează rapid, iar etapele sale, realizate prin lupta cu motivele retardante, sînt doar puncte nodale marcante şi specifice ale acestei deplasări în direcţia exacerbării maxime, în direcţia conflictului. Abia acţiunea construită pe motive regresive oferă posibilitatea de a zugrăvi atît natura cît şi societatea ca etape ale acestui drum, ca evenimente şiîntîmplări importante în care aceasta se desfăşoară în mod dinamic. Nu este întîmplător faptul că tocmai în *Odiseea* apare ca intrigă un motiv atît de important al epicii de mai tîrziu — cum este călătoria sau peregrinarea cu toate piedicile ei. Este însă evident că o simplă descriere a unei călătorii nu ar putea duce niciodată la operă epică, ci doar la o descriere a unor stări de fapte. Devenind ,.călătoria" lui Ulise o luptă neîntreruptă cu o forţă mai puternică, fiecare pas pe acest drum capătă o semnificaţie intensă: nici o stare de fapt nu este o simplă stare, ci un adevărat eveniment, este rezultatul unei acţiuni, cauza motrice a unei confruntări ulterioare a forţelor în luptă.

Prin aceasta se naşte o formă a acţiunii ce singură este indicată să dezlege problema fundamentală de stil a epicii, şi anume de a transpune într-o acţiune umană acel lung şir al stărilor de fapt naturale, al întocmirilor umane, al moravurilor, obiceiurilor, instituţiilor etc., ce alcătuiesc la un loc „totalitatea obiectelor". Acţiunea dramatică izbucneşte prin asemenea ,.stări de fapt"; pentru ea acestea sînt doar prilejuri de dezvăluire a forţelor motrice moral-sociale din eul uman. Pentru dramă nu există deci în această privinţă dificultăţi specifice ale prezentării. Dar din moment ce epica majoră se impune tocmai prin faptul că redă această lume a ,,obiectelor" şi „stărilor de fapt" în cea mai amplă plenitudine a lor, trebuind să le transpună totuşi permanent şi oriunde în acţiuni umane, are nevoie de o intrigă ce în cursul unei lupte neîntrerupte îşi conduce personajele prin toată această lume. Abia prin faptul că se nasc aci în permanenţă cîmpuri de luptă, prilejuri pentru luptă, încununări ale luptei ş.a.m.d. se depăşeşte artistic starea mecanică ,,a lucrurilor"; lumea extensiv desfăşurată a omului apare într-o neîntreruptă şi vie mişcare. In referirea făcută la Ulise am subliniat superioritatea partenerului său. Acest moment este la rîndul său pentru metoda de creaţie a epicii majore de importanţă covîrşitoare. Atît drama cît şi epica majoră trebuie, pentru a reda o imagine fidelă a vieţii umane, să reflecte în mod just dialectica libertăţii şi necesităţii. Ambele trebuie deci să înfăţişeze omul şi acţiunile sale ca fiind legate de împrejurările în care îşi desfăşoară activitatea, de baza social-istorică a faptelor sale. Dar totodată ambele trebuie să zugrăvească rolul iniţiativei umane, al acţiunii individuale umane în cadrul desfăşurării evenimentelor sociale.

în_conflictul dramatic, iniţiativa individuală se află astfel în prim plan. împrejurările ce declanşează, cu necesitate complexă, această iniţiativă, vor fi sugerate numai în trăsăturile lor generale. Abia în conflict, în deznodămîntul conflictului se exprimă concret îngrădirea şi limitarea, determinarea social-istoricăaacţiunii umane. în epica majoră, dimpotrivă, momentul necesităţii este mereu prezent şi întotdeauna predominant. Motivul regresiv al acţiunii este

doar expresia acelor forţe general- obiective ce inerent sînt întotdeauna mai puternice decît pot fi voinţa şi hotărîrea individului. în timp deci ce drama concentrează dialectica justă a libertăţii şi necesităţii într-o catastrofă eroică, epica majoră oferă o imagine larg desfăşurată şi plină de meandre despre luptele multiple ale indivizilor, fie ele mari sau mici, parţial încununate de succes sau parţial sfîrşind prin înfrîngeri, exprimînd în ansamblul lor necesitatea dezvoltării sociale. Ambele genuri oglindesc deci aceeaşi dialectică a vieţii. Ele pun însă accentul pe laturi diferite ale aceluiaşi raport. Această deosebire este doar expresia acelor fapte de viaţă diferite ce se exprimă în ambele forme, fapte de viaţă despre care am discutat deja pe larg.

Se poate deduce din aceste raporturi că în dramă iniţiativa personală a personajelor în acţiune este mult mai semnificativă decît în epică. Chiar şi în drama antică este aşa, unde predomină o mult mai severă necesitate decît în cea modernă. Să luăm spre exemplu *Regele Oedip* de Sofocle, o piesă ce a fost multă vreme considerată prototip al „dramei destinului". Care este adevărata construcţie? Natural, la sfîrşitul acţiunii lui Oedip i se face „încheierea socotelilor"; şi bineînţeles că principalul conţinut al acţiunii este dezvăluirea unor evenimente petrecute într-un trecut îndepărtat. Dar drumul într-acolo îl determină iniţiativa energică şi neistovită a lui Oedip însuşi. Trecutul îl striveşte, dar prin eforturile sale Oedip a mişcat din loc piatra care îl doboară. „Instaurarea caracterului romanesc" în multe drame moderne se relevă izbitor în cadrul comparaţiei cu acest model antic. în dramele perioadei weimareze a lui Schiller se poate observa în special ac est fapt. Maria Stuart este spre exemplu un obiect, aproape exclusiv, al luptei forţelor istorice opuse ce sînt întruchipate în personajele secundare în acţiune. Poziţia sa în compoziţie dovedeşte puternice tendinţe epice.

Am văzut că deja în eposul antic forţa motrice a acţiunii nu a fost eroul epic, ci forţele necesităţii întruchipate în zei. Măreţia eroului epic se dezvăluie doar în rezistenţa sa eroică sau şovăielnică şi vicleană faţă de aceste forţe. Această trăsătură caracteristică a epicii majore capătă în roman o intensitate şi mai mare. Prin aceasta motivul regresiv obţine predominanţa în şi mai mare măsură. Căci obiectul epopeii este o luptă cu caracter naţional, ce are tocmai de aceea un scop prin excelenţă clar. în lupta pentru cucerirea acestui scop, motivul regresiv predomină firul conducător al intrigii ca un lanţ neîntrerupt de piedici ce se prăvălesc în drumul realizării acestui scop.

Noul raport dintre individ şi societate, dintre individ şi clasă creează pentru romanul modern o nouă situaţie. Acţiunea indi viduală are un scop direct şi social numai în cazuri speciale şi condiţionate. Apar într-adevăr, în cursul dezvoltării, tot mai multe romane importante a căror acţiune nu are nici un scop concret şi nici nu poate avea. Don Quijote deja doreşte să reînvie doar la modul general cavalerismul şi să plece în căutare de aventuri. Această intenţie nu poate fi în nici un caz considerată un scop, în acelaşi sens cu cel al lui Ulise, care vrea să se reîntoarcă în patrie. Tot astfel stau lucrurile în romane importante ca *Tom Jones, Wilhelm Meister* ş.a.m.d. în *Wilhelm Meister,* specificul romanului nou este chiar formulat explicit:

eroul recunoaşte că a realizat cu totul altceva, mult mai mult, decît şi-a propus plecînd în peregrinare. Aci se exprimă clar, sub aspectul conţinutului social, funcţia amplificată a motivului regresiv. Din moment ce forţele relaţiilor sociale se dovedesc mai puternice decît intenţiile eroilor, ele impunîndu-se în această luptă, se naşte tocmai necesitatea socială: oamenii acţionează după înclinaţiile şi pasiunile lor individuale, dar rezultatul acţiunilor lor este cu totul altceva decît ceea ce au vrut.

Bineînţeles că nici aci nu există un zid chinezesc între epopee şi roman. Există romane moderne importante care au drept conţinut o finalitate precisă. Totuşi, chiar şi în cucerirea acestei finalităţi, se detaşează mereu victoria necesităţii sociale. Şi aci se vădeşte înţelepciunea cuvintelor de încheiere dinW///ielm *Meister,* în timp ce ţelul naţional al vechii epopei putea fi realizat în mod adecvat, chiar dacă numai în urma înfrîngerii unor piedici serioase. Să ne gîndim spre exemplu la *învierea* lui Tolstoi, unde Nehliudov vrea s-o elibereze pe Maslova; de fapt îi şi reuşeşte, dar scopul atins arată atît din punct de vedere interior cît şi exterior total altfel decît cel imaginat iniţial.

Mai importante sînt aceste treceri pentru romanul istoric. Pentru că realitatea socială pe care o reprezintă este mai apropiată lumii eposului decît celei a romanului modern, pot apărea aci bineînţeles motive ce dovedesc o puternică înrudire cu eposul antic. în acest sens ne-am referit deja la caracterul epopeic al artei lui Walter Scott, Cooper sau Gogol. Dar şi aci se menţine o deosebire de seamă. Eposul antic a reprezentat această treaptă a istoriei omenirii în înflorirea ei neîntreruptă. Romanul istoric modern urmăreşte această perioadă într-un trecut îndepărtat, o contemplă ca pe o stare apusă a umanităţii, o vede în necesitatea tragică a pieirii sale. Prin aceasta reprezentarea necesităţii devine în fabulă mult mai complicată şi mai puţin liniară ca în eposul antic, din moment ce relaţia reciprocă cu celelalte formaţiuni, mai evoluate, e cuprinsă în acţiune. E posibil ca unele scopuri generate de tipul eposului să se menţină, dar ele capătă un caracter particular în cadrul tabloului total al societăţii; în consecinţă şi-au pierdut de fapt caracterul pur de epopee.

Cel de-al doilea caz important, existenţa formelor de trecere de la epopee la roman, se referă la arta epocii socialiste. Incă în lupta de clasă a proletariatului în societatea capitalistă este posibilă stabilirea unor ţeluri ce includ o unitate directă între individual şi social. în societatea capitalistă ele nu pot fi niciodată realizate corespunzător; opera epică se poate însă deplasa clar şi liniar spre realizarea viitoare a acestor scopuri generale. Pentru că dezbaterea problemelor de formă ce se nasc aci depăşesc cadrul studiului nostru, ne putem limita la exemplul cu *Mama* lui Gorki.

în ambeleger.uri trebuiedeci să triumfe în lupta cu voinţa şi pasiunile indivizilor necesitatea social-istorică. Dar natura luptei şi a victoriei e fundamental diferită în dramă şi roman. Şi în primul rînd pentru că atît drama cît şi romanul oglindesc fiecare o altă anumită latură a procesului vieţii. După cum vedem: în roman se manifestă necesitatea în modul ei amplu, sinuos, impunîndu-se printr-un şirdeîntîmplări treptate.

în dramă se zugrăveşte aceeaşi necesitate în forma unui deznodămînt inevitabil al unui mare conflict social. De aceea şi în drama modernă rămîne păstrat ţelul clar al eroului; cel puţin conform tendinţei. Eroul tragic se avîntă cu consecvenţă fatală spre ţelul său; cucerirea ţelului, eşuarea datorită lui, falimentul ţelului propus ş.a.m.d. dezvăluie caracterul necesar al conflictului dramatic. Şi această analiză a deosebirilor dintre roman şi dramă ne duce din nou la concluziile stabilite anterior. Eroii dramei sînt „indivizi istorico-universaii" (bineînţeles, cu lărgirea acordată de Hebbel acestei noţiuni referitor la dramă). Personajul central al romanului se află dimpotrivă cu aceeaşi necesitate pe linia „indivizilor pereni". (Şi această noţiune înţeleasă în acel sens dialectic enunţat mai iarg de noi, în care noţiunea de „perenitate" cuprinde autoreproducerea societăţii şi tendinţele sale ce evoluează treptat spre un stadiu superior sau spre decăderea sa.) în sinuozitatea complicată a procesului total social-istoric, în care viaţa însăşi este eroul propriu-zis, în careforţele motrice general-istorice reprezintă nucleul ascuns al motivelor regresive al tendinţelor necesare de dezvoltare ce se manifestă în ele, „individul istorico-universal" poate furniza numai un personaj secundar al fabulaţiei. Măreţia sa istorică iese la ivealătocmai în sinuozitatea relaţiilor reciproce, în legătura multiplă cu pluralitatea destinelor particulare cuprinse în viaţa socială, în a căror totalitate se relevă tendinţele destinului poporului respectiv. Aceste forţe istorice sînt reprezentate direct în acţiunea şi contraacţiunea dramei. Din moment ce eroul dramei reuneşte în personalitatea sa tocmai determinările moral-sociale esenţiale ale acestor forţe, ce declanşează conflictul, este în mod necesar — în sensul larg enunţat mai sus — un „individ istorico-universal". Drama desemnează marile descărcări şi erupţii ale desfăşurării istoriei. Eroul său reprezintă culmea acestor mari crize ce se proiectează pe mari întinderi. Romanul zugrăveşte mai mult procesul premergător şi ulterior acestor crize, într-o largă relaţie reciprocă dintre baza de masă şi culmea evidentă a acestora.

Reliefarea momentelor deosebite, dar la fel de adevărate ale vieţii sociale are consecinţe adînci pentru relaţiile ambelor genuri artistice faţă de realitatea istorică. Drama concentrează plăsmuirea legilor fundamentale ale dezvoltării în jurul mirelui conflict istoric. Descrierea epocii, a momentelor istorice sperifice, este pentru dramă doar un mijloc pentru a putea exprima cît mai clar şi concret conflictul însuşi. Istoricitatea dramei se concentrează deci asupra caracterului istoric al conflictului ca atare în forma sa pură. Tot ceea ce nu se cuprinde direct şi total în acest conflict ar stînjeni sau chiar anula desfăşurarea dramei.

Aceasta nu înseamnă însă un caracter „supraistoric", un caracter abstract, ,,general-uman" al conflictului, aşa cum parţial considera încă iluminismul şi cum o vestesc mulţi teoreticieni reacţionari moderni ai dramei. Hebbel a văzut cu claritate că deja forma pură a conflictului, dacă este just înţeleasă, este, în esenţa sa cea mai profundă, istorică. ,,Se pune întrebarea", spune Hebbel, ,,în ce raport se află drama faţă de istorie şi în ce măsură trebuie să fie istorică? Cred, *în măsura în core* aceasta este *istorică în sine* (subliniat de mine, G.L.) şi în măsura în care arta poate conta drept istoriografie supremă, ea neputînd să reprezinte cele mai de seamă şi măreţe procese de viaţă fără a înfăţişa în acelaşi timp crizele istorice hotărîtoare care le cauzează şi condiţionează, relaxarea sau condensarea treptată a formelor religioase şi politice ale lumii, ca purtători şi transmiţători a tot ce este cultură, într-un cuvînt: atmosfera epocilor". Aceste observaţii ale lui Hebbel, deşi exagerează anumite tendinţe idealiste ale lui Hegel, desemnează în mod just nucleul caracterului istoric a! dramei. Hebbel se află pe drumul just şi atunci cînd în continuare elimină din sfera dramei zugrăvireaaşa-numitelor detalii caracteristice de epocă ale unor fapte istorice izolate etc. Pentru dramă, autenticitate istorică înseamnă: adevăr istoric imanent al conflictului.

Pentru roman, conflictul este dimpotrivă numai o parte a acelei totalităţi a lumii a cărei plăsmuire îi revine ca misiune. Scopul creator al romanului este reprezentarea unei anumite realităţi sociale într-o anumită epocă, cu întregul colorit, cu toată atmosfera specifică acestei epoci. Tot restul, atît conflictele cît şi „indivizii istorico-universaii" înglobaţi în acestea nu sînt decît mijloace utilizate în atingerea acestui scop. Din moment ce romanul plăsmuieşte „totalitatea obiectelor", trebuie să pătrundă pînă în cele mai mici detalii ale vieţii cotidiene, în timpul concret de desfăşurare a acţiunii, trebuie să dea la iveală specificul acestei epoci în complexitatea relaţiilor reciproce a tuturor acestor amănunte. Deci, acel istorism de factură generală al conflictului centrat ce construieşte caracterul istoric al dramei nu este suficient romanului. El trebuie să fie în carne şi oase autentic istoric.

Să rezumăm pe scurt aceste rezultate: romanul este mai istoric decît drama. Adică: manifestările de viaţă plăsmuite în roman trebuie să fie mult mai profund şi mai cuprinzător îmbibate de istorie decît drama. Romanul opune istorismului general al esenţei conflictului un istorism concret al totalităţii detaliilor.

De aci reiese că posibilitatea „anacronismului necesar" în dramă este incomparabil mai mare decît în roman. Conceperea profundă şi
cu adevărat istorică a conflictului în esenţa sa poate fi suficientă în reprezentarea celor mai importante momente ale unui conflict istoric autentic. Expresia ideatică a acestora, necesar intensificată în dramă, poate depăşi mult orizontul real al epocii şi să păstreze totuşi — dacă nu distruge esenţa conţinutului istoric al conflictului, ci dimpotrivă, *o* reflectă în mod intensificat — fidelitatea necesară faţă de istorie.

Limitele „anacronismului necesar" sînt în roman dimpotrivă mult mai înguste. Tocmai am arătat că nici romanul nu-şi poate rezolva sarcina în afara acestui anacronism. Dar în timp ce romanul nu zugrăveşte numai la modul genera! şi esenţial

auto-impunerea necesităţii istorice, ci o prezintăm toată complexitatea şi „şiretenia" modului în care se impune, tocmai aceasta trebuie să ocupe un loc centra! în configurarea romanului. Prin aceasta însă spaţiul „anacronism jiui necesar" este mult mai limitat decît în dramă. Evident, zugrăvirea amplă a vieţii poporului în toate manifestările sale va juca un rol important. Dar tocmai evoluţia romanului modern arată cît de puţin decisivă este autenticitatea detaliilor. Acestea pot fi înfăţişate cu cea mai conştiincioasă acribie de anticar — şi romanul ca întreg poate fi totuşi un singur strigător anacronism neistoric. Nu înseamnă însă că autenticitatea detaliilor nu joacă nici un rol. Dimpotrivă, este foarte importantă. Această importanţă şi-o realizează prin faptul că devine o verigă senzorială a zugrăvirii acestei calităţi specifice a acestui mod deosebit de impunere al necesităţii istorice într-o anumită epocă, într-un anumit foc, în anumite raporturi de clasă ş a.m.d.

Şi cu acestea s-ar părea că am ajuns la un rezultat paradoxal. Afirmasem că posibilitatea „anacronismului necesar" este mai mare în dramă decît în roman, şi am arătat totodată că drama foloseşte mult mai des decît romanul eroi istorici autentici, istoriceşte autentificaţi. Necesitatea fidelităţii istorice a romanului la eroii săi născociţi, la acţiunea sa născocită este — credem — în urma expunerilor de pînă aci suficient clarificată. Problema fidelităţii istorice a dramaturgului, a dependenţei în care se află faţă de adevărul istoric al eroilor săi a dominat întreaga dispută teoretică referitoare !a istorie ca obiect a! poeziei. Pentru că vom trata pe larg în capitolul următor această chestiune, vom analiza amănunţit acolo şi dialectica problemei respective.

Vrem să evidenţiem aci doar un moment important, adecvat să clarifice latura formală a acestei probleme. Am stabilit ca una dintre deosebirile fundamentale dintre dramă şi epica majoră faptul că drama este în esenţa sa ceva prezent, un eveniment ce se desfăşoară în faţa noastră, în timp ce epica majoră ne oferă cu aceeaşi esenţiaiitate ceva trecut, ca pe o întîmplare total încheiată.

Pentru tematica istorică, aceasta înseamnă următoarele: zugrăvirea istorică a unui eveniment în roman nu se află în nici un fel de relaţie paradoxală faţă de modul său de reprezentare. Chiar dacă va trebui să trăim conţinutul tuturor romanelor istorice ca pe propria noastră cauză pentru a recepta o impresie artistică, totuşi vom trăi toate acestea ca o *preistorie a noastră.* Pe cînd în drama istorică, „cauza noastră1' are o semnificaţie paradoxală. Trebuie să trăim ca prezent, ca privindu-ne în mod direct un eveniment de mult trecut. Dacă apariţia unui simplu interes antichizant sau a unui sentiment de curiozitate poate distruge deja efectul romanului istoric, pentru dramă trăirea doar a unei preistorii nu poate fi nicicum suficientă pentru stîrnirea unei impresii captivante şi directe. Drama istorică trebuie deci ca fără să ştirbească autenticitatea istorică a esenţei conflictului să dea la iveală acele trăsături ale oamenilor şi destinelor lor ce-l pot face şi pe spectatorul despărţit de aceste evenimente prin sute de ani să ie resimtă prezente, directe. Acest ,,Tua res agitur“ (despre

tine e vorba) are în dramă din punct de vedere calitativ o cu iotul altă semnificaţie decît în roman. Aceasta are drept consecinţă faptul că drama elaborează acele trăsături umane ce s-au dovedit a fi în decursul istoriei mai trainice, mai generale, mai legice. Drama are, aşa cum afirma cîndva Otto Ludwig, un esenţial caracter „antropologic".

V ' i v"**'

Schiţă a dezvoltării istorismului în^ dramă şi|ᵀ[dramaturgie

Abia acim putem înţelege clar şi răspunde la întrebarea istorică pusă la începutul acestui capitol: cum a fost posibil ca în perioade în care conştiinţa istorică era foarte slab dezvoltată sau aproape inexistentă să se nască mari drame istorice, cum a fost posibil acest lucru într-o perioadă în care romanele istorice erau adevărate caricaturi atît ca romane cît şi ca reproduceri ale istoriei? Este vorba bineînţeles aci în primul rînd de Shakespeare şi cîţiva dintre contemporanii săi. Şi totuşi nu numai despre ei, căci fără îndoială unele tragedii ale lui Corneille sau Racine, Calderon sau Lope de Vega sînt tragedii istorice de valoare inestima

bilă. Este un fapt generai cunoscut astăzi că acest vai al marii dramatici şi cu el şi a(dramaticii *istorice* s-a născut din criza şi năruirea sistemului feudal. Trebuiesăfiegeneral cunoscut — şi pentru cel ceciteştecu atenţie dramele lui Shakespeare inspirate din istoria Angliei uşor de verificat
— că cei mai importanţi poeţi ai acestei epoci au cunoscut profund conflictele de seamă ale acestei mari perioade de trecere. Mat ales la Shakespeare apar cu maximum de claritate un şir de contradicţii interioare ce duc în mod necesar la descompunerea sistemului feudal.

Dar ceea ce i-a interesat în primul rînd pe aceşti poeţi — şi mai ales pe Shakespeare — a fost mai puţin complicata cauzalitate istorică reală, ce a adus cu sineîn mod inerent pieirea feudalismului, ci mai curînd acele conflicte umane ce s-au născut în mod tipic şi necesar din contradicţiile acestei pieiri; le-au atras mai curînd atenţia acele tipuri istorice interesante şi puternice ale vechiului om al feudalismului pe cale de dispariţie şi al tipului de erou nou, în plină evoluţie, al nobilului sau suveranului umanist. Ciclul dramelor istorice shakespeariene abundă în mod special în asemenea conflicte. Shakespeare observă, contemplă cu genială claritate şi capacitate de diferenţiere acest vălmăşag de contradicţii ce au umplut mersul neregulat al secolelor, ce au cuprins criza muribundă a feudalismului. Shakespeare nu simplifică niciodată acest proces într-o antiteză mecanică a ..vechiului" şi a „noului". El descifrează trăsătura umanistă victorioasă a lumii noi în formare, dar vede în acelaşi timp şi că această lume nouă a adus cu sine năruirea unei societăţi patriarhale mai bune în unele privinţe moral-umane, mai profund legate de interesele poporului. Shakespeare vede triumful umanismului, dar vede totodată şi că noua lume ce se impune va fi şi lumea dominaţiei banului, a asupririi şi exploatării maselor, a egoismului declanşat puternic, a avidităţii fără scrupule etc. Mai ales tipurile social-morale, uman-morale ale feudalismului decadent sînt întruchipate cu forţă şi adevăr de viaţă unice în dramele sale istorice; ele sînt puternic opuse tipurilor nobilimii vechi, interior încă neproblematice şi necorupte. (Shakespeare are o vie simpatie personală pentru acest ultim tip, îl idealizează uneori, dar recunoaşte ca mare poet luminat pieirea sa drept inevitabilă.) Datorită acestui clar unghi de vedere asupra trăsăturilor social-morale, Shakespeare poate să creeze drame de mare fidelitate şi autenticitate istorică, deşi nu a trăit istoria ca istorie în sensul secolului al XIX-lea, în sensul acelei concepţii pe care am analizat-o laWalter Scott.

Bineînţeles, nenumăratele şi măruntele anacronisme ce apar la Shakespeare nu prezintă importanţă. Autenticitatea istorică, în sensul costumelor, al obiectelor ş.a.m.d. afost tratată de Shakespeare permanent cu libertatea marelui dramaturg ce este profund convins de lipsa de importanţă a unor asemenea mici elemente în raport cu justeţea marelui conflict. De aceea Shakespeare înalţă orice conflict, chiar atunci cînd

tratează lui prea bine cunoscuta tematică a istoriei Angliei, pe culmea marilor contraste tipic-umane, ce sînt istorice doar în măsura în care Shakespeare contopeşte în mod genial în fiecare tip ce apare trăsăturile centrale,semnificative ale crizei sociale; le absoarbe în reprezentarea nemijlocită a individului pentru a le dizolva în această reprezentare. întruchipări caracterologice ca cele ale lui Richard al II-lea sau Richard al III-lea, caractere antitetice cum ar fi Henric al V-lea şi Pere/ Hotspur se bazează mereu pe acest fundal social-istoric minunat observat. Efectul lor dramatic decisiv este însă un efect social-moral, uman-moral, un efect „antropologic": Shakespeare plăsmuieşte în toate aceste cazuri trăsăturile cele mai generale, mai legice ale unor asemenea conflicte şi contradicţii sociale.

Prin aceasta Shakespeare concentrează relaţiile umane decisive în aceste conflicte istorice cu o forţă nemaiîntîlnită nici pînă la el, dar nici după el. Cu nepăsarea marelui tragedian faţă de aşa-numita verosimilitate (pe care Puşkin a combătut-o mereu şi vehement în scrierile sale teoretice) Shakespeare face ca această poantă umană să crească din luptele istorice ale epocii sale; îi conferă însă măreţie umană generalizată şi concentrată cu o claritate şi intensitate a contrastelor de factură uneori antică. Are aproape efectul unui cor antic cînd în partea a treia a lui *Henric al VI-leo* Shakespeare pune faţă în faţă pe cîmpul de luptă un fiu ce şi-a ucis în bătălie tatăl, şi un tată ce şi-a ucis fiul. lată cuvintele unuia dintre ei:

„La oastea regelui m-au dus la Londra,
Iar tatâ-meu fiind dintr-ai luiWarwick,
Silit a fost să lupte pentru York.
Şi celui ce *mi-a dat viaţă, eu Cu mina mea i-am*
smuls-o pe a lui

La care;

„*Fiul* (ce şi-a ucis tatăl):

A fost vreodată
De moartea tatălui fiu mai lovit?!
Tatăl **(ce şi-a ucis fiul):**
Şi-a plîns mai mult vreodată-un tată fiul?!
Regele Henric
De ce-a fost dat supuşilor să-ndure A fost
vreodată rege mai lovit?
Durerea voastră-i mare, - a mea De zece
ori mai grea e, mai adîncă."[16]

Trăsături asemănătoare s-ar putea găsi în toate punctele culminante ale

[16]Traducere de Barbu Solacolu, E.S.P.L.A, Bucureşti, 1958 (n.tr.).

ii' .. .. ~t"

acestor drame. Prelucrarea la care Shakespeare supune istoria urmăreşte să găsească şi să întruchipeze impunătoare confruntări umane pe baza luptei reale, istorice dintre roza albă şi cea roşie. Fidelitatea şi autenticitatea sa istorică constă în faptul că aceste trăsături umane au absorbit în componenţa lor momentele esenţiale ale acestei mari crize istorice. Să ne referim doar la un singur exemplu, scena în care Richard al III-lea cere mîna reginei; este o scenă ce dezvăluie nemijlocit numai conţinuturi uman-morale, în care are loc doar confruntarea a două voinţe omeneşti; tocmai prin această trăsătură specifică scena redă cu o evidenţă istorică grandioasă energia formidabilă şi cinismul total amoral al personajului celui mai important al acestei perioade de destrămare, al ultimului tragic protagonist al războiului civil al nobilimii.

Nu e o simplă coincidenţă faptul că Shakespeare în punctul culminant al creaţiei sale poetice renunţă la această tematică istorică în sens îngust. El i-a rărnas totuşi absolut fidel istoriei în sensul în care a trăit-o, a creat tablouri şi mai impunătoare ale acestei perioade istorice de trecere decît o făcuse în perioada dramelor inspirate din istoria Angliei. Căci marile tragedii ale perioadei sale de maturitate *(Hamlet, Macbeth, Lear* etc.) folosesc materialul legendar-anecdotic al vechilor cronici pentru a zugrăvi probleme social-morale izolate ale acestei crize de trecere într-o formă şi mai concentrată decît fusese posibil în cadrul dependenţei de evenimentele istoriei Angliei. Aceste mari tragedii respiră acelaşi spirit istoric ca şi dramele istorice propriu-zise; numai că din evenimentele exterioare, din alternanţele luptelor sociale ale istoriei reale — întîmplătoare din punct de vedere dramatic — a rămas exact cît era neapărat necesar pentru prelucrarea problemelor centrale uman-morale. Tocmai de aceea marile personaje tragice aîe perioadei de maturitate shakespeariene sînt ceie mai puternice tipuri istorice ale acestei crize de trecere. Tocmai pentru că Shakespeare a putut proceda aici pe măsura acţiunii — mai concentrată dramatic, în caracterizare mai „antropologică" decît în „cronici" — sînt aceste mari tragedii în sens shakespearian mai profund istorice şi mai autentice decît celelalte.

Ar fi total greşit să vedem în această prelucrare a materialului legendar la Shakespeare o „modernizare" în sensul de astăzi. Există critici importanţi care privesc dramele sale din istoria romană, contemporane cu marile tragedii, drept evenimente engleze cu tipuri de caractere engleze, la care lumea antică serveşte doar drept travesti. (Şi la Goethe se pot găsi asemenea afirmaţii.) în aprecierea acestor drame, ponderea cade însă asupra trăsăturii generalizatoare a tipurilor de caractere shakespeariene, asupra deosebitei sale forţe de pătrundere atît în

profunzime cît şi în amploare în considerarea acelor curente ce defineau totalitatea crizei perioadei sale. Iar Antichitatea este pentru această perioadă o forţă social-morală vie, pe care nu e nevoie s-o readuci la actualitate ca pe un trecut îndepărtat. Cînd Shakespeare îl întruchipează pe Brutus îi sînt vii în minte trăsăturile stoice ale republicanismului nobiliar al timpurilor sale. (Să ne gîndim, bunăoară, la prietenul de tinereţe al lui Montaigne, la £tienne de la Boetie.) Acest tip fiindu-i familiar lui Shakespeare în trăsăturile sale cele mai profund social-umane, i-au permis să reliefeze din Pl utarh acele trăsături ce au constituit caracteristicile comune legico-istorice, „antropologice" ale ambelor perioade. El nu transpune deci pur şi simplu spiritul epocii sale în Antichitate, ci dă viaţă pe baza unor evenimente istorice-morale structural înrudite ale timpului său acelor evenimente tragice ale Antichităţii la care se puteau descoperi, în această formă generalizată, trăsături obiectiv comune.

Dramele inspirate din istoria romană aparţin, după stilul lor, marilor tragedii amintite mai sus, din perioada maximei maturităţi. Shakespeare concentrează aci cele mai generale tendinţe de criză ale epocii sale într-un singur conflict reprezentativ de tipică generalitate şi profunzime. Aci, prima dramă cu adevărat istorică îşi atinge punctul culminant. Acea dramă isorică ce era istoriceşte posibil de realizat în acea primă criză de trecere a noii societăţi în formare.

Al doilea val al dramei istorice începe, cum am mai văzut, cu iluminismul german. Am accentuat la locul cuvenit asupra cauzelor social-istorice ce au dus tocmai în Germania la o asemenea intensificare a sentimentului

istoric. Această dezvoltare începe cu *Gotz von Berlichingen* de Goethe, care, privită din afară, este o continuare a „cronicilor" lui Shakespeare. La Goethe lipseşte marea trăsătură dramatică a „cronicilor" lui Shakespeare, dar în schimb există o tendinţă spre fidelitate şi autenticitate a detaliului de viaţă ce-i era total străină lui Shakespeare. S-a născut aci o puternică epicizare a dramei, o introducere a „totalităţii obiectelor" de ordin istoric în dramă. Sărăcia tematicii istoriei germane, după cum Goethe însuşi recunoaşte mai tîrziu, a făcut imposibilă o dezvoltare ulterioară a acestei direcţii. Reluările directe ale acestui tip de dramă duc la teatralismul searbăd al pieselor cavalereşti. în sens istoric larg, *Gotz von Berlichingen* este mai curînd un predecesor a! romanelor lui Walter Scott decît un eveniment în dezvoltarea dramei istorice.

Dar chiar ia Goethe şi îndeosebi la Schiller se naşteo nouă înflorire a dramei istorice. Ea izvorăşte din marea perioadă de criză a fazei nemijlocite de pregătire a Revoluţiei Franceze şi din revoluţia însăşi. Ea posedă ca urmare a dialecticii interioare a acestei crize un istorism mai puternic şi mai conştient, decît a fost cel al lui Shakespeare. Trebuiau scoase la iveală nu numai momentele realităţii istorice aparţinînd unei anumite perioade şi inextricabil legate absorbite de trăsăturile uman-morale ale personajelor, ci în acelaşi timp şi trăsăturile social-istorice foarte concrete ale unei anumite faze de dezvoltare. Reprezentarea crizei premergătoare revoluţiei din Ţări le-d e-Jos în *Egmont,* cea a războiului de treizeci de ani în *Wallenstein* poartă în mult mai mare măsură caracteristici *istorice specifice,* decît era cazul la dramele istorice shakespeariene. Şi anume nu în aglomerarea epică a unor caracteristici istorice interesante ale unei epoci, cum se petrecea încă în *Gotz,* ci în aşa fel, încît se încerca a se introduce specificul istoric al unei anumite stări istorice cu cît era posibil mai organic în tipurile caracterologice înseşi, în acţiunea specifică a personajelor, în cotiturile specifice ale acţiunii.

Deosebit de adînci şi juste sînt aceste caracteristici istorice în *Egmont.* Renunţarea la tendinţa epică din *Gotz* este legată de încercarea de a apropia drama istorică de acel tip de dramă pe care Shakespeare l-a creat în perioada maturităţii sale. Goethe şi Schiller tind spre acea culme a generalizării umane a conflictelor pe care a atins-o Shakespeare în aceste drame. Dar ei vor să reprezinte în dramele lor o criză a dezvoltării real- istorice absolut concretă. Stilul din *N\acbeth, Lear* ş.a.m.d. urma să devină astfel stilul predominant al dramei istorice. (Putem face abstracţie de unele experimente clasiciste în cadrul acestei priviri de ansamblu.)

Prin aceste tendinţe se naşte fără îndoială un istorism amplificat al dramei; dar tot atît de neîndoios, comparativ cu Shakespeare, un istorism mult mai problematic, mai antagonic. Căci la Goethe şi Schiller existau tendinţe contradictorii referitoare la modalitatea de prelucrare a materialului istoric dat, contradicţie ce a dus — mai ales la Schiller — la mari disonanţe stilistice. în primul rînd, ambii au preluat din iluminism tendinţa de a plăsmui în operele lor „generalul uman“. în această tendinţă sînt cuprinse multe intenţii revoluţionare, polemice ale iluminismului; o desăvîrşire conştientă a acestui ,,general-uman“ în pofida tuturor particularităţilor societăţii împărţite pe clase. Şi în cursul tuturor transformărilor concepţiei despre lume ale lui Goethe şi Schiller, această tendinţă a rămas permanent vie: nu au considerat niciodată manifestările social-istorice ale unui individ ca pe ceva ce [ar fi putut să cuprindă şi să epuizeze total fiinţa lui ca om, în al doilea rînd, elementele istorismului sînt totuşi, tocmai ca urmare a dezvoltării ideologiei iluministe de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, neobişnuit de amplificate la ei. Nici nu e necesar să amintim aci de studiile istorice ale lui Schiller, căci această tendinţă spre istoricizarea concretă a materialului exista la Schiller dinainte; la Goethe, această tendinţă corespunde năzuinţelor sale realiste generale.

încercarea de a aplica stilul shakespearian de maturitate dramei istorice astfel concepute duce în esenţa sa la găsirea unui compromis artistic pentru aceste tendinţe contradictorii. Am amintit deja, într-o altă asociaţie de idei, soluţia dată de Goethe acestei probleme şi locul istoric al acestei rezolvări în evoluţia generală. Lui Schiller nu-i reuşeşte să ajungă la o imagine unitară. Deşi studiază amănunţit şi deseori şi zugrăveşte în mari fresce captivante şi istoriceşte autentice, caracterul istoric al epocilor pe care le tratează — mai ales în perioada tîrzie de creaţie —, unele personaje ale sale se desprind de orice realitate istorică în momentul în care devin „generai-umane" şi devin, aşa cum spune Marx, „purtătorii de cuvînt" ai poetului, emanaţii directe ale umanismului său idealist.

O nouă treaptă, superioară, a istoricismului în dramă a adus după sine romanul luiWalter Scott. într-adevăr, pentru început nu se evidenţiază această nouă treaptă decît în opere mari, izolate, ca în dramele lui Manzoni şi mai ales în *Boris Godunov* al lui Puşkin. După cum am mai constatat, Puşkin recunoaşte desluşit că o dată cu apariţia luiWalter Scott începe o nouă perioadă a dramei istorice chiar şi în raport cu Goethe. Percepe cu mare siguranţă că această nouă perioadă se poate

: iiia mţi 'j HA.

manifesta doar printr-o conştientă apropiere de Shakespeare, că noul constă în a realiza unitatea concretului istoric cu generalizarea sa social- morală, cu reliefarea mai intensă a necesităţii istorice şi a legităţii „antropologice", totul într-un spirit istoric conştient.

Cu acestea Puşkin se abate de la tendinţele stilistice ale lui Goethe şi Schiller; prototipul său stilistic devin iarăşi „cronicile" lui Shakespeare, de data aceasta însă nu pe linia epicizării acţiunii dramatice ca la tînărul Goethe, ci dimpotrivă, în direcţia unei accentuate concentrări dramatice interioare. Aceasta constă înainte de toate în sublinierea necesităţilor istorice generale, mai puternică chiar decît la Shakespeare. în această tendinţă, Puşkin este desigur în acord cu năzuinţele perioadei weima- reze a iui Goethe şi Schiller. Dar el îi depăşeşte pe amîndoi, mai ales pe Schiller, eliminînd orice abstracţie formalistă din zugrăvirea necesităţii, făcînd-o să se desprindă în mod organic din întruchiparea vieţii poporului. (Amintim de expunerile noastre anterioare referitoare la funcţia corului în tragedie.) Prin acestea Puşkin creează un cadru atît de riguros necesităţii dezvoltării istorice, încît reuşeşte să întruchipeze, fără a sparge acest cadru, scene individuale de o explozivitate shakespeariană în manifestările de viaţă ale unei mari personalităţi istorice. Scene ca mărturisirea unui Pseudo-Dmitri către Marina cu brusca sa cotitură finală le găsim formulate cu aceeaşi îndrăzneală, cu acelaşi caracter concret şi adevărat al pasiunilor, cu aceeaşi generalizare uman-dramatică doar la Shakespeare.

Noua treaptă a istoricismului se manifestă în mod curios prin faptul că concretizarea aprofundată a materialului istoric la Puşkin (şi la Manzoni) dă posibilitatea de a umaniza mai adînc luările de poziţii ale eroilor faţă de problemele social-politice, de a le transpune nemijlocit în expresie moral-umană, dramatică. Goethe şi Schiller au fost dimpotrivă obligaţi să introducă în dramele lor istorice motive de dragoste şi prietenie, pentru a avea un spaţiu în cadrul căruia se puteau desfăşura adevărate pasiuni umane. (Să ne gîndim înainte de toate la Max Piccolomini în *Wallenstein.*) Relativa renunţare la asemenea momente la Puşkin, Manzoni şi la marele dramaturg german Georg Buchner este pentru această fază de dezvoltare deosebit de caracteristică; de bună seamă, aci se află elementele la care ar trebui să revină evoluţia contemporană.

Dar tocmai aci trebuie relevate două momente umbrite de dezvoltarea ulterioară. în primul rînd, renunţarea la motivele de viaţă „particulară" nu înseamnă în nici un caz renunţare totală. Ele sînt reduse numai la strictul necesar din punct de vedere dramatic, din ele relevîndu-se, în formă foarte concentrată, atît cît se cere neapărat pentru caracterizarea marilor personalităţi istorice în raport cu problemele vieţii poporului. Astfel că Dmitri, Boris Godunov, Carmagnola şi Danton vor fi construiţi ca eroi istorici, a căror viaţă particulară subliniază şi elucidează tocmai acele trăsături caracterologice datorită cărora au devenit „indivizi istorico-universaii" concreţi, datorită cărora urcă şi coboară în mod tragic. Modul de

construire nu va însemna deci, spre deosebire de dezvoltarea ulterioară, niciodată o prezentare goală, fetişizată, mistificată sau pur propagandistă a necesităţii istorico-politice. Măreţia dramatică a acestei perioade, mai ales la Puşkin, constă în faptul că i-a reuşit să transpună cu adevărat forţele motrice social-istorice în alternanţa indivizilor concreţi cuprinşi în luptă.

în al doilea rînd, modul de individualizare la Puşkin şi la contemporanii săi cu adevărat mari nu prezintă niciodată o tendinţă pur individuală, niciodată aspectul unei împotmoliri în trăsăturile social-istorice caracteristice. Fragmentele prefeţei lui Puşkin la drama sa arată clar cît de conştient şi-a pus problema generalizării umane a personajelor sale istorice. El subliniază spre exemplu trăsăturile apropiate lui Henric al IV-lea la pretendentul său şi-i atribuie la fel deadînci sugerări ale intenţiilor sale cu Marina, Şuiski ş.a.m.d. Şi tocmai această generalizare a personajelor şi a destinului lor tragic i-a reuşit în mod strălucit. Bineînţeles că realismul mult mai mărunt al perioadei ce i-a urmat lui Puşkin nu a mai înţeles această tendinţă, şi astfel marele său început a rămas fără continuatori.

Asemănătoare este şi situaţia experimentului în stil mare al lui Georg Buchner în Germania. Perioada ce i-a urmat decade pe de o parte într-un rafinament psihologist al pasiunilor „particulare" ale eroilor dramatici, pe de altă parte în mistificarea necesităţilor istorice. Dramaturgii istorici mai însemnaţi, mai ales cei din Germania, manifestă tendinţa de a transpune în mod adecvat spiritul timpului în forma dramatică, dar în pofida unei înţelegeri aprofundate a acestor probleme alunecă repetat în modernizare. (Această problematică se relevă ce) mai evident la importantul teoretician al tragediei şi deosebit de talentatul tragician Friedrich Hebbel.)

Am văzut că o dată cu necesitatea dramei istorice de a-şi alege drept eroi „indivizi istorico-universaii[1]' a trebuit să apară de timpuriu şi problema fidelităţii faţă de faptele istorice date. Pentru că reiese din esenţa acestor date că „indivizii istorico-universaii" sînt în majoritatea lor personaje cunoscute ale istoriei însăşi, şi din moment ce forma dramatică necesită restructurări profunde ale materialului istoric dat, trebuia să apară în teoria dramei întrebarea: unde începe libertatea dramaturgului faţă de materialul său istoric, şi cît de departe poate merge această libertate fără a anula total caracterul istoric al lucrării?

în această privinţă, argumentările teoretice ale tragediei clasice franceze sînt încă relativ empirice, ele forţînd trecutul cu autarhie naivă. Corneille reprezintă punctul de vedere că trăsăturile fundamentale ale evenimentelor oferite de istorie sau mitologie date angajează poetul, libertatea sa constînd în a inventa absolut independent drumul ce leagă între ele aceste evenimente. Tratarea concretă a acestor probleme relevă cu toată acuitatea cît de puţină înţelegere exista la aceşti dramaturgi, chiar pentru tematica antică preferată de ei. în timp ce Shakespeare îşi alege din trecut numai material care prezenta o înrudire vie şi obiec- tiv-istorică a problemelor cu marile crize istorice ale epocii sale, tematica tragediei clasice franceze este, privită din acest punct de vedere, uneori neselectată şi arbitrară, Ea vrea să plăsmuiască mari exemple ale necesităţii tragice. Crede că le va găsi în istoria şi mitul antic. Dar îi lipsesc premisele pentru a

pătrunde adevăratele baze ale acestor acţiuni. Ea trebuie să confere personajelor sale, din această cauză, o cu totul altă psihologie, total străină materialului iniţial, prin care menţinerea faptelor în sine devine doar un element exterior.

Este, cred, suficient dacă menţionăm un singur exemplu grăitor. Corneille analizează în expunerile sale teoretice despre tragedie modul în care *Orestio* ar putea fi prelucrată „conform spiritului epocii". Şi este interesant că se indignează tocmai în faţa motivului istorico-social determinant, anume de faptul că Orest îşi ucide mama, deci în faţa *acelui* motiv în care se reflecta tocmai lupta dintre matriarhat şi patriarhat drept criză istorică. Corneille propune drept soluţie că Orest de facto ar trebui să-şi ucidă mama, din moment ce aşa se spune în vechiul mit: el ar trebui însă să aibă intenţia să-i ucidă numai pe seducătorul mamei sale, Aegist, iar moartea mamei să fie doar urmarea unei întîmplări nefericite survenite în această luptă. Se vede clar aci cît de mult se degradează această concepţie a fidelităţii faţă de materialul istoric; pînă la caricatură. Dar nu e nici pe departe vorba de o concepţie izolată a iui Corneille. Chiar şi Condorcet îl laudă pe Voltaire de a fi făcut-o, prin prelucrarea acestei tematici, pe Clitem'nestra „mai emoţionantă" şi pe Electra „mai puţin barbară" decît erau la vechii dramaturgi.

în asemenea expuneri, spiritul neistoric, antiistoric al acestei perioade se reievă cu evidenţă. Şi avem impresia că o prăpastie de netrecut desparte acest antiistorism de marea concepţie istorică a practicii dramatice shakespeariene. Un contrast există în orice caz şi se oglindeşte şi în plăsmuirea unor materiale mai puţin rupte de istorie în tragedia clasică franceză. Dar severitatea naivă a acestor formulări teoretic-e ar fi probabil mai puţin izbitoare dacă dramaturgii elisabetani s-ar fi exprimat tot atît de abstract asupra raporturilor lor faţă de istorie. Practica dramatică shakespeariană se afla laînălţime de cupolă deasupra înţelegerii teoretice a istoriei în genere curentă în epoca sa. Această superioritate îşi are rădăcinile reale în legătura vie cu poporul a artei shakespeariene, legătură prin care marile probleme generale ale timpului s-au apropiat de autor, cerînd totodată de la el să le reflecte. Tragedia clasică franceză a fost dimpotrivă o artă de curte şi ca atare mult mai puternic sub influenţa unor curente teoretice cărora înţelegerea acestor probleme mari ale vieţii poporului, şi o dată cu aceasta şi a evenimentelor istorice analoge, capabile de a le elucida nemijlocit, le scăpa. Puşkin afirma în observaţiile sale asupra dramei cu toată justeţea că dramaturgul ca poet al poporului are o mult mai mare libertate de mişcare atît faţă de materialul de prelucrat cît şi faţă de publicul său, decît dramaturgul de curte care scrie, efectiv sau numai în impresia sa, pentru un public ce se află din punct de vedere social şi al instruirii cu mult deasupra dramaturgului însuşi. ~x*

în pofida acestei problematici decăzînd pînă la caricatură în ce priveşte concepţia raportului dintre dramă şi istorie nu trebuie uitat nici aci că aceşti poeţi au căutat elementul cu adevărat dramatic, contactul direct cu epoca lor, caracterul public nemijlocit al dramei. Nu trebuie uitat că în modernizarea forţată a materialului istoric se ascunde şi un element dramatic autentic: natural, ca urmare

a bazei sociale problematice a acestei întregi drame, adesea în mod eronat şi confuz. Cu toate acestea nu trebuie să considerăm această denaturare aistorică drept egal şi general valabilă. Ea depinde puternic de raportul interior al tematicii concrete respective cu problemele acute ale contempraneităţii. Miturile antice sînt aci în mod sigur un caz-limită extrem al neînţelegerii. Pe cînd dimpotrivă, atunci cînd caracterul feudal al temei formează o punte spre prezent, ca spre exemplu în C/d, sau acolo unde istoria antică ridică probleme, care — lafel ca în dramele shakespeariene de inspiraţie antică

— dovedesc faţă de problemele contemporane o anumită afinitate elec- tivă (să ne gîndim la *Cinna* al lui Corneille şi mai mult la zugrăvirea lui Nero la Racine), se poate totuşi realiza un grad relativ înalt al istorismului dramatic. Cercetarea acestor gradări şi mai ales a cauzelor acestora ar depăşi totuşi cadrul studiului de faţă.

Cu toate aceste tendinţe contrarii linia directoare a acestor scrieri rămîne aistorică, supraistorică. De aceea formarea sentimentului istoric în cursul secolului al XVI I I-l ea la dramaturgii francezi trebuia să adîn- cească mai mult această problematică. Problema autenticităţii şi fidelităţii istorice este pentru Voltaire doar fidelitate faţă de faptele istorice ca atare. Şi pentru că preia aproape nemodificate bazele dramei de la predecesorii săi, apar şi mai acut contradicţiile chiar decît la Corneille sau Racine.

Cît de puternică apărea contradicţia dintre cerinţele dramei şi ale autenticităţii istorice prin prisma iluminiştilor se desprinde poate cel mai bine din expunerile lui Henault. Acesta aparţinea puţinilor francezi ai timpului său ce aveau o părere puternic pozitivă asupra lui Shakespeare. Mai ales *Henric al VI-lea* trezise entuziasmul lui Henault, acesta încercînd să egaleze amploarea şi bogăţia tabloului de epocă realizat de Shakespeare într-un şir de scene în proză asupra domniei şi destinului lui Francisc al I I-l ea. El pune însă problema din punctul de vedere al istoriei. După ce descrie impresia produsă de drama shakespeariană, întreabă: ,,De ce istoria noastră nu este astfel scrisă? Şi cum de n-a avut încă nimeni această idee?'[1] De pe această poziţie critică modul de prezentare superficial, nepiastic, lipsit de viaţă al istoricilor de atunci. ,.Tragedia are o deficienţă opusă, dar tot atît de mare pentru cel ce vrea să fie instruit; o deficienţă pe care şi-a transformat-o în lege de drept: dea înfăţişa o singură acţiune importantă şi de a se limita, ca şi pictura, la un unic moment; interesul nostru scade dacă imaginaţia este obligată să oscileze între mai multe momente diferite. Astfel, istoria prezintă un şir lung şi precis al evenimentelor, dar rece în raport cu tragedia; aceasta dimpotrivă înfăţişează puternic unicul eveniment pe care şi-i propune, dar comparativ cu istoria gol în fapte. Nu s-ar putea naşte din unificarea ambelor ceva util şi plăcut?" Putem constata: în această teorie istorismul şi caracterul dramatic se află încă în raport antinomic, într-un antagonism cras. Hănault, în pofida entuziasmului său pentru Shakespeare, este oarecum orb faţă de *istorismul dramatic* al acestuia. Cu toată această rigiditate directă, nedialectică

a contrastelor, este cert de nedezminţit progresul făcut spre perceperea mai clară a problemei.

Marele merit al lui Lessing, poziţia sa deosebită în istoria esteticii iluminismului constă în faptul că legătura dialectică dintre istorie şi tragedie apare urmărită ca problemă în sine — chiar dacă numai în fază incipientă — pentru prima oară în scrierile sale. Noua concepţie a iluminismului asupra raportului dramă-istorie obţine în lucrările lui Lessing maxima saformulare. Am constatat că, la prima vedere, Lessing reprezintă o concepţie total antiistorică, privind istoria doar ca pe un „repertoriu de nume". O analiză mai amănunţită dovedeşte totuşi că lucrurile nu sînt nici pe departe atît de simple. Miezul concepţiei lui Lessing se poate rezuma astfel: „Caracterele trebuie să fie mult mai sfinte poetului decît faptele". De aceea şi formulează întrebarea după cum urmează: ,,/n ce *măsură este permis poetului să se abată de la adevărul istoric*? în tot ceea ce nu priveşte caracterele, cît doreşte. Numai *caracterele îi sînt sfinte,* şi numai pentru a le face mai pregnante, a le arăta în cea mai bună lumină poate adăuga de la sine; cea mai mică schimbare esenţială ar duce la anularea cauzei pentru care personajele poartă aceste nume şi nu altele. Nimic nu e mai supărător decît faptul căruia nu-i putem preciza cauza".

Cu acestea Lessing pune problema mult mai precis, mai deschis şi mai loial decît teoreticienii clasicismului francez. Ca mare teoretician al teatrului înţelege că omul trebuie să stea neapărat în centrul dramei, şi că numai un om cu care putem trăi alături şi direct tot destinul său şi toată specificitatea sa psihologică poate deveni erou al unei drame. Deci: în ciuda unei aparente formulări antiistorice a problemei, în ciuda unor multiple tendinţe antiistorice în concepţia sa despre lume, Lessing abordează mult mai conform istoriei problema pusă. El nu mai permite dramaturgului să născocească un „drum" care să lege între ele evenimente istorice neînţelese. El îi cere să se apropie de personalităţile trecutului ca de personaje întregi şi inextricabile, să-şi aleagă din toată pleiada lor drept eroi numai pe aceia care în deplinătatea destinului lor pot fi aduşi la înţelegerea contemporaneităţii. Şi acesta reprezintă un serios pas înainte în elucidarea teoretică a problemei. Bineînţeles, rămîne şi la Lessing tematica istorică o tematică întîmplătoare, din moment ce istoria nu apare încă concepută ca un proces înaintînd pînă în contemporan, din moment ce specificul caracterelor istorice la Lessing nu depinde în mod necesar de natura istorică interioară a ciocnirii forţelor sociale ce stă la baza conflictului.

Dar nu se poate nega nici faptul că la Lessing răzbat şi unele tendinţe ale înţelegerii acestor raporturi. Ele provin însă mai curînd dintr-o profundă înţelegere pentru specificul formei dramatice decît dintr-un adevărat simţ al istoriei. Lessing este absolut în drept cînd respinge energic în aprecierea unei

drame istorice orice invocare a autenticităţii sau neau- tenticităţii istorice. El face acest lucru tocmai de dragul necesităţilor formei dramatice. „Că acestea s-au întîmplat aievea? fie: atunci îşi vor avea temeiul în veşnica, nesfîrşita conexiune a tuturor lucrurilor. In aceasta e înţelepciune şi bunătate ceea ce în puţinele elemente desprinse de poet pare afi destin orb şi cumplit. Din aceste puţine elemente poetul trebuie să facă un întreg ce se rotunjeşte perfect, în care un fapt se explică prin altul, unde nu apar dificultăţi, din cauza cărora nu am putea găsi satisfacţia într-un plan, trebuind s-o căutăm în afara lui, în planul general al lucrurilor..." Lessing apără deci libertatea poetului dramatic în faţa justeţei doar pragmatice a faptelor istorice în numele totalităţii închegate a dramei, şi leagă de aceasta cerinţa ca această totalitate să fie o imagine adecvată a dezvoltării legice esenţiale a istoriei. El cere deci libertatea de a devia de la adevărul faptelor izolate în numele realizării unei mai profunde fidelităţi faţă de spiritul întregului. Aceasta este evident o adîncă motivare a raportului dintre dramă şi realitate.

Lessing merge însă mai departe în analizele sale concrete. El recunoaşte că există multe cazuri în care realitatea istorică oferă în formă pură tragedia căutată de dramaturg. In asemenea cazuri, Lessing cere dramaturgului să se identifice cu dialectica interioară a materialului, să-i descifreze legitatea mişcării cu maximum de fidelitate. Reproşul său adresat lucrărilor tîrzii ale lui Corneille se concentrează asupra faptului că acesta, neputînd să sesizeze marea evoluţie tragică a istoriei reale, minimalizează şi mutilează cu născociri mărunte această mare linie a evenimentelor cuprinse în realitatea însăşi.

în acest spirit Lessing ia apărarea materialului lui Corneille din *Rodogune* împotriva lui Corneille însuşi. ,,Ce îi lipseşte încă. .. pentru a deveni materialul unei tragedii? Pentru un geniu nu-i lipseşte nimic, pentru un novice totul. .. Această evoluţie firească stimulează geniul, dar îl sperie pe novice. Geniul poate fi preocupat numai de evenimente ce se justifică reciproc numai de înlănţuiri de cauze şi efecte. El caută să reducă efectele la cauze, să cumpănească cauzele cu efectele lor, să elimine peste tot hazardul, să facă să se desfăşoare totul în unicul fel în care s-ar putea desfăşura: aceasta şi numai aceasta este misiunea sa cînd lucrează pe tărîmul istoriei pentru a transforma comorile inutile ale memoriei în hrană a spiritului". După Lessing, ,,iscusinţa" clasiciştilor

francezi se limitează la analogii, neştiind să lege între ele elementele corelative şi considerînd sterile cele mai generoase materiale istorice, acestea trebuind în consecinţă completate şi „înfrumuseţate" cu insipide intrigi amoroase.

Aici se impune deja un raport deosebit de profund între dramaturg şi procesul vieţii însăşi. Ceea ce mai lipseşte teoriei lui Lessing este înţelegerea faptului că acest proces al vieţii este în sine istoric. înţelegerea teoretică a acestui lucru şi-a cucerit-o abia perioada clasică a poeziei şi filozofiei, deşi formulările sale individuale plătesc încă tribut „perspectivei răsturnate" a idealismului filozofic. Citatul din Hebbel amintit de noi anterior demonstrează cu claritate pasul făcut înainte în această direcţie.

Această nouă concepţie s-a impus însă treptat, cu mari lupte, ajun- gînd la adevărată claritate în ceea ce priveşte drama, tot după apariţia lui Walter Scott. Am văzut mai sus că şi la Goethe au rămas determinante teoretic, în unele sensuri, tendinţele neistorice ale lui Lessing. Puţinele indicaţii asupra practicii sale poetice explică de ce a trebuit să fie aşa. Dar tradiţiile anterioare predominau încă atît de puternic aceste timpuri, încît chiar şi un adversar învederat al dramei clasiciste cum a fost Manzoni, care i-a opus cu mare forţă şi originalitate tocmai drama istorică, şi-a împărţit personajele dramelor sale istorice în „istorice" şi „ideale", adică născocite. Cînd Goethe a combătut această concepţie cu argumente cuprinse în *Dramaturgia hamburgheză* era absolut în drept şi a reuşit să-i convingă chiar şi pe Manzoni asupra erorii punctului său de vedere.

Cotitura hotărîtoare în aceste probleme este teoria, amintită mai sus, a lui Goethe şi Hegel despre „anacronismul necesar", Bielinski a sta- bUit consecinţele acestei teorii pentru dramă cu deosebit radicalism, „împărţirea tragediei în istorică şi neistorică nu are nici o semnificaţie esenţială: atît eroul uneia cît şi al celeilalte reprezintă în mod egal întruchiparea forţelor substanţiale veşnice ale sufletului omenesc." Nu tre- buiesupraapreciatăimportanţamodului hegelian aformulării lui Bielinski. Spiritul general al lucrărilor sale dovedeşte o profundă înţelegere pentru problemele concrete ale procesului istoric. Cînd Bielinski în observaţiile ce dau curs acestei teze generale analizează probleme izolate ale dramei istorice pe baza exemplelor clasice, o face întru totul în spiritul istorismului nou şi major al acestei perioade. El apără aci concepţia regelui Filip al lui Schiller din *Don Carlos,* care după Bielinski se abate de la caracterul istoric al acestui rege, în mod conştient, faţă de Filip al lui Alfieri, care rămîne mai fidel modelului istoric. El apără de asemenea concepţia personajului goethean Egmont împotriva reproşurilor, ridicate în special de Schiller, cu privire la faptul că Goethe a făcut din căsătoritul Egmont, împovărat de o mare familie, un personaj tînăr, independent, fascinant şi strălucitor. în finalul expunerii sale apelează tocmai la argumentele goetheene împotriva lui

Manzoni.

Devine prin acestea Bielinski apărătorul unei încălcări a istoriei în dramă? Sau nu apare la el tocmai cunoaşterea nou cucerită mai profundă, asupra tratării în formă dramatică a istoriei? Credem că această a doua presupunere este cea justificată. Căci cu ce au schimbat de fapt Goethe şi Schiller caracterele eroilor lor? Au făcut oare eroii lor neistorici? Au anulat cumva caracterul istoric specific al confiictului tragic zugrăvit? Credem că nu. Schiller a făcut-o în unele cazuri, dar tocmai în cazul tratat de Bielinski, nu. Conceperea personajului regele Filip corespunde tragediei omeneşti, prăbuşirii umane interioare a monarhului absolut, corespunde unei prăbuşiri cauzate de efectele necesare ale determinărilor social-istorice tipice ale despotismului, cauzată numai de acestea şi nu de porniri răuvoitoare, ce ar fi fost cuprinse în fiinţa regelui ca om. Nu este istoric un asemenea conflict? Este în cel mai profund sens al cuvîntului, şi rămîne, chiar dacă nici spaniolul rege Filip, nici vreun alt monarh absolut n-a trăit vreodată în realitate o asemenea tragedie. Necesitatea istorică şi posibilitatea umană a acestei tragedii au fost produse de însăşi evoluţia istorică. Dacă nimeni nu le-a trăit vreodată — ceea ce nu putem şti cu certitudine —, atunci numai datorită faptului că oamenii ce s-au aflat în această situaţie au fost mult prea mici din punct de vedere uman pentru a putea trăi o asemenea tragedie.

Bineînţeles, se ascunde în măreţia şi patetismul plăsmuirii unui asemenea conflict un ,,anacronism necesar", o claritate asupra problematicii interioare a monarhiei absolute ce a devenit conştientă abia în perioada iluministă. Acestea n-au fost însă născocite de Schiller. Dacă vom analiza din *Emilia Galotti* a lui Lessing personajul prinţului, va reieşi clar că şi acest mare iluminist nu a vrut să combată monarhia doar din afară, ci a arătat cum acest sistem condamnat de istorie la moarte, la distrugere prin revoluţie, îşi distruge din punct de vedere moral-uman propriii exponenţi cu necesitate social-istorică: arată cum în cazul personalităţilor mărunte îi deformează şi perverteşte moraliceşte, şi cum în alte cazuri, ale personalităţilor mai reprezentative, duce la conflicte tragice, la tragice autosfîşieri. Un caz monumental de acest gen a real izat Schiller în *Don Carlos,* şi Bielinski avea absolută dreptate apărînd justeţea istorică a unei asemenea drame, pe care a resimţit-o drept mai profund tragică decît fidelitatea istorică a lui Alfieri. Mutatis mutandis, superioritatea «marilor iluminişti germani faţă de predecesorii lor corespunde superiorităţii pe care o au tragediile interioare ale celor mai buni reprezentanţi ai clasei capitaliste înfăţişate de Maxim Gorki faţă de alb-negrul poeţilor din grupul ,,Agitka". Mutatis mutandis, este *Igor Bulîciov* al lui Gorki o analogie istorică a justeţei cu care Bielinski ia apărarea noului mod în care pune problema tînărul Schiller.

Bielinski are şi mai evidentă dreptate referitor la Goethe. Modificarea împrejurărilor exterioare, a relaţiilor de familie etc. ale personajului Egmont nu schimbă în genere cu nimic caracterul istoric al conflictului înfăţişat de Goethe.

Acesta zugrăveşte caracterul specific al unor aristocraţi ca Egmont şi Orania, aduşi de împrejurările epocii în fruntea mişcării de eliberare naţională cu o fidelitate istorică maximă, care a dus chiar la geniala dezvăluire a legăturii dintre atitudinea nehotărîtă a lui Egmont şi baza materială a existenţei sale. Transformînd împrejurările de viaţă şi psihologia eroului principal, introducînd relaţia de dragoste dintre Egmont şi Klarchen, Goethe obţine posibilitatea de a zugrăvi incomparabil mai dramatic şi mai plastic decît ar fi putut-o face în absenţa acestei relaţii caracterul popular al firii lui Egmont, raporturile sale cu poporul. Un Egmont cum l-ar fi dorit Schiller ar fi putut manifesta un contact direct cu poporul doar în scenele de masă, iar marele elan al finalului tragediei, ca şi înălţarea lul Klarchen lagradul de eroină populară, ca expresie a viitoarei răscoale victorioase a poporului, ar fi căzut de la ■sine.

Să sintetizăm: punctul de vedere al istorismului pe care îl reprezintă Goethe şi Hegel, Puşkin şi Bielinski, se concentrează în faptul că fidelitatea istorică a poetului constă în redarea poetică fidelă a marilor conflicte, a marilor momente de crize şi cotituri ale istoriei. Pentru a exprima poetic adecvat această concepţie *istorică,* poetul poate manevra absolut liber evenimentele izolate ale istoriei, în timp ce simpla fidelitate faţă de aceste evenimente izolate ale istoriei în afara legăturii dintre ele ar fi din punct de vedere poetic fără nici o valoare. Puşkin spune: „Adevărul pasiunilor, verosimilitatea sentimentelor în miezul unor condiţii plăsmuite, iată ce spiritul nostru cere dramaturgului".

Această deosebire dintre adevărata fidelitate istorică faţă de întreg şi pseudo-istorismul autenticităţii faptelor disparate rămîne evident valabilă în aceeaşi măsură pentru roman ca şi pentru dramă. Numai că, aşa cum am demonstrat în repetate rînduri, acel întreg este pentru roman reflectarea unor alte fapte de viaţă decît în dramă. în roman este vorba despre fidelitate în vederea bazelor materiale de viaţă ale unei perioade, a moravurilor ei, a sentimentelor şi ideilor izvorînd din ele. Ceea ce înseamnă pentru roman, cum de asemenea am constatat, o mai mare dependenţă faţă de momentele istorice specifice, izolate ale unei perioade, decît pentru dramă. Dar nu poate să însemne niciodată dependenţă faţă de oarecare fapte istorice documentare. Pe acestea romancierul, dimpotrivă, trebuie să le mînuiască absolut liber pentru a putea reda cu fidelitate istorică această totalitate mult mai complicată, mai ramificată. Din punctul de vedere al romanului istoric este de asemenea totdeauna întîmplător dacă un fapt transmis, un caracter, o intrigă, sînt adecvate pentru evidenţierea acelui fir roşu în care să se exprime cu adevărat fidelitatea istorică a marelui romancier.

Dacă observăm cu atenţie această stare de fapt, constatăm că relaţia scriitorului — fie el romancier sau dramaturg — faţă de realitatea istorică nu poate fi în principiu alta decît faţă de realitatea în genere. Şi aici, practica tuturor marilor scriitori ne arată că materialul de viaţă nemijlocit pe care viaţa îl

oferă aşa cum este el poate fi numai întîmplător adecvat pentru a da la iveală în mod corespunzător legile vieţii. Balzac arată spre exemplu că modelul eroului său d'Esgrignorss (Le *Cabinet des antiques)* a fost în realitate condamnat şi nu salvat, cum se petrece cu eroul său. Un alt caz asemănător pe care îl cunoştea a avut o evoluţie mai puţin dramatică, dar era mai caracteristic pentru ilustrarea moravurilor provinciei respective. ,.Astfel s-a născut acest întreg din începutul unui eveniment şi sfîrşitul altuia. Acest mod de a proceda este necesar istoricianului de moravuri: sarcina sa constă în a unifica într-un singur tablou faptele analoge; nu este oare obligat să respecte mai curînd spiritul decît litera evenimentelor?"

Chiar dacă Balzac nu s-ar fi numit aici — şi o face nu metaforic, ci într-un sens profund justificat — istorician al moravurilor, ar fi fost la fel de evident că toate consideraţiile sale asupra romanului istoric sînt tot atît de valabile ca şi pentru romanul cu tematică contemporană. Nu există în genere nici un motiv de a presupune că structura interioară a evenimentelor, caracterul fenomenelor izolate impus în mod necesar de coincidenţe, ar fi anulat prin aceea că sînt trecute. Faptul că ele se află notificate în memorii, cronici, scrisori etc. nu poate de asemenea constitui o garanţie că selecţia astfel realizată reprezintă într-adevăr păstrarea esenţialului aflat în legătură tocmai cu acele fapte întîmplătoare, dar care sînt neapărat necesare pentru evocarea poetică a esenţialului. Cu cît viziunea unui scriitor asupra epocii sale va fi mai profundă şi mai autentic istorică, cu atît mai mare va fi libertatea sa de mişcare în cadrul materialului, cu atît se va simţi mai puţin legat de faptele izolate transmise de istorie. Genialitatea cu totul neobişnuită a luiWalter Scott constă tocmai în faptul că a găsit pentru romanul istoric o tematică ce a deschis un drum nou tocmai prin această „liberă mişcare în material", pe cînd tradiţia anterioară a aşa-zişilor săi predecesori tăiase chiar şi pentru un eventual talent poetic autentic orice libertate de mişcare. Bineînţeles, în tratarea materialului istoric specific se evidenţiază o dificultate aparte. Fiecare scriitor cu adevărat original ce configurează o nouă concepţie asupra unei anumite sfere a materialului de viaţă are de luptat cu părerile preconceputealecititorilorsăi. Dar imaginea istorică ce trăieşte în marele public asupra unei personalităţi politice cunoscute nu trebuie să fie neapărat falsă. Putem afirma chiar că o dată cu amplificareatreptatăa simţului istoric real, cu amplificarea cunoştinţelor de ordin istoric, această imagine devine tot mai justă. Numai că chiar şi această imagine justă poate în anumite condiţii să fie neadecvată finalităţii pe care şi-a propus-o scriitorul, ce reproduce fidel şi autentic spiritul epocii. Trebuie să predomine o coincidenţă deosebit de fericită pentru ca toate manifestările de viaţă cunoscute şi confirmate ale unei personalităţi istorice cunoscute să corespundă scopurilor literaturii. (Se va presupune de dragul simplificării atît

că imaginea istorică este justă cît şi tendinţa dramaturgului sau romancierului care prelucrează istoria avînd în vedere adevărul istoric.)

Aci se nasc în multe cazuri probleme de nerezolvat. Am văzut cu cîtă libertate au prelucrat marii dramaturgi ai perioadei clasice cunoscute figuri istorice reuşind totuşi să păstreze neştirbită fidelitatea istorică în accepţia largă a cuvîntului. Balzac admiră în repetate rînduri înţelepciunea cu care Walter Scott ocoleşte asemenea pericole nu numai făcînd, corespunzător legilor interioare ale romanului istoric, din protagoniştii istoriei personaje secundare ale intrigii, ci şi prin faptul că alege din viaţa acestor personaje, pe cît posibil, episoade necunoscute, eventual total neconfirmate. Această abatere nu este însă un compromis; căci posibilitatea restructurării radicale a unei figuri istorice foarte cunoscute este, din motive pe care le-am dezbătut aci, mai anevoioasă în roman decît în dramă. Apropierea mai mare de viaţă pe care o are romanul, mai marea plenitudine necesară a detaliilor permite cu mult mai puţin o înălţare generalizată a unui personaj pînă la tipic, de genul aceleia pe care am putut-o observa şi urmări în dramă.

Repetăm: relaţia scriitorului faţă de istorie nu este nimic aparte, nimic izolat, dar este un element important al relaţiei sale faţă de realitate în totalitatea sa şi în special faţă de societate. Dacă aruncăm o privire de ansamblu asupra tuturor problemelor ce rezultă, atît în roman cît şi în dramă, din relaţia scriitorului faţă de realitatea istorică, vom constata că nici măcar o singură problemă importantă nu apare caaparţinînd numai istoriei. Aceasta nu înseamnă bineînţeles că relaţia faţă de istorie poate fi pusă pe acelaşi plan, în mod simplist şi mecanic, cu relaţia faţă de societatea contemporană. Există dimpotrivă o foarte complicată acţiune reciprocă între relaţia scriitorului faţă de contemporaneitate şi cea faţă de istorie. O cercetare teoretică şi istorică mai amănunţită a acestor relaţii arată că în cadrul acestei acţiuni reciproce este determinantă relaţia scriitorului faţă de problemele societăţii timpului său. Aceasta am putut-o constata atît în cadrul apariţiei şi formării romanului istoric ca şi în dezvoltarea inegală şi ciudată a dramei istorice şi a teoriei sale.

Aceste observaţii au însă o mult mai largă bază teoretică în care se reliefează întreaga problemă a posibilităţii cunoaşterii trecutului. Aceasta este permanent dependentă de cunoaşterea prezentului, este dependentă de care anume tendinţe ale dezvoltării au dus în mod obiectiv la starea prezentă, au dezvăluit în mod clar, iar pe lîngă acestea în mod subiectiv, cum şi în ce grad structura socială a prezentului, nivelul ei de dezvoltare, tipul luptelor sale de clasă etc. promovează, stînjenesc sau împiedică o cunoaştere adecvată a dezvoltării trecutului. Marx formulează foarte clar relaţia obiectivă existentă aci: „Anatomia omului este o cheie la anatomia maimuţei. Prefigurările unei dezvoltări superioare existente la speciile inferioare de animale pot fi sesizate numai după ce calitatea superioară în sine este deja cunoscută. Economia

burgheză furnizează cheia pentru Antichitate etc. în nici un caz însă în maniera economiştilor care şterg toate deosebirile istorice şi văd în toate orînduirile sociale pe cea burgheză. Poţi să înţelegi noţiunea de tribut, de zeciuială ş.a.m.d. dacă cunoşti noţiunea de rentă funciară; nu trebuie însă în nici un caz identificate".

în aceste expuneri Marx atacă vehement modernizarea istoriei. îr> alte puncte ale operei sale arată cum asemenea imagini false asupra trecutului s-au născut cu necesitate istorică din problemele sociale ale prezentului. Combătînd concepţiile false asupra trecutului, el realizează deci o nouă confirmare istorică a concepţiei sale expuse aci asupramer- sului obiectiv al cunoaşterii istoriei. Aceste conexiuni sînt pentru problemele noastre de maximă importanţă, căci am văzut ce treaptă înaltă a prelucrării epice a problemelor sociale contemporane, ce viziune profundă a scriitorului asupra problemelor contemporaneităţii sale au fost necesare pentru a se naşte un roman cu adevărat istoric.

Cine nu priveşte dezvoltarea romanului istoric nici din punct de vedere limitat-filologic şi nici din punct de vedere mecanic-sociologic trebuie să recunoască că tocmai forma sa clasică s-a născut din marele roman social şi — îmbogăţit prin modul de contemplare istorică conştientă — se revarsă iarăşi în marele roman social, Pe de o parte, dezvoltarea romanului social face mai întîi posibilă naşterea romanului istoric ca atare; pe de altă parte abia acesta ridică romanul social la treapta unei adevărate istorii a contemporaneităţii, unei autentice istorii a moravurilor, năzuinţăurmări- tăde romanul secolului al XV! I I-l ea prin cei mai de seamă reprezentanţi ai săi. Nici cele mai profunde probleme ale plăsmuirii realităţii, nici legitatea istoricăa dezvoltării genului nu permit deci o delimitare a romanului istoric în sens restrîns de evoluţia romanului în genere. (Mersul dezvoltării dramei istorice, din motive demonstrate de noi aci, este diferit, dar tot atît de dependent de aceste probleme fundamentale.) Pentru romanul istoric apare problema propriu-zisă a genului de sine stătător abia atunci cînd, dintr-un motiv oarecare, lipseşte legătura adecvată şi justă cu cunoaşterea corectă a prezentului, cînd ea *nu există încă* sau *nu mai există.* Deci absolut contrar a ceea ce îşi imaginează foarte mulţi autori moderni: romanul istoric se autonomizează ca gen nu prin fidelitatea sa deosebită faţă de trecut, ci atunci cînd condiţiile obiective sau subiective ale fidelităţii istorice în larga sa accepţiune nu există încă sau nu mai există. în asemenea cazuri se născocesc oarecare ,,criterii" foarte complicate şi metafizice pentru a motiva teoretic o asemenea delimitare. (Importanţa teoretică şi practică a acestor relaţii poate fi pusă în lumină abia în tratarea romanelor de după 1848. O analiză amănunţită a acestor probleme va fi deci posibilă abia în capitolele următoare.)

Cine pune cu seriozitate problema genurilor, în mod marxist, cine recunoaşte un gen numai acolo unde descoperă o reflectare scriitoricească originală a unor fapte de viaţă specifice, nu poate indica nicio singură problemă fundamentală care să motiveze constituirea unui gen specific al tematicii istorice, fie în roman, fie în dramă. Evident, există permanent sarcini speciale izolate ce se nasc din preocuparea pentru istorie. Dar nici unul din aceste cazuri speciale nu are şi nu poate avea ponderea necesară pentru a justifica un gen efectiv independent ai literaturii istorice.

Din SPECIFICUL ESTETICULUI

OMUL CA MIEZ ŞI COAJĂ

Poezia este în acelaşi timp descoperire a sîmburelui vieţii şi critică a vieţii. Acest dubiu aspect nu poate fi accentuat destul de energic. Căci fenomenul descris de noi este general cunoscut şi apare mereu în consideraţiile esteticii. în condiţiile ideologice particulare ale unor perioade diferite, adevărul întreg, singur just, menţinerea totalităţii dinamice ă determinărilor esenţiale, este totuşi deformat adesea într-o jumătate de adevăr, adică într-un fals întreg. Căci indiferent dacă se elimină din acest complex obiectivitatea, oglindirea aproximativ justă a realităţii aşa cum este în sine, sau dacă se încearcă să se libereze copia estetică a lumii de raportarea ei la om (la omenire), deformarea este deopotrivă de inevitabilă. Am încercat să arăt în diferite studii că decăderea ideologică a unei clase — ceea ce numim decadenţă — se manifestă de obicei în modul cel mai pregnant într-o tulburare a relaţiei subiect-obiect, şi anume ca un fals subiectivism şi un fals obiectivism, apărînd adesea în acelaşi timp[17]. în perioada dinaintea primului război mondial a dominat prima tendinţă. Expresia ei poate cea mai plastică ea a obţinut-o la Hugo von Hofmannsthal, în celebra Scrisoare *a lordului Chandos către Baco de Verulam.* Cel ce scrie scrisoarea se plînge, cum este ştiut, că şi-a pierdut orice capacitate a unei gîndiri coerente, a unei apercepţii coerente a lumii exterioare. în schimb, el obţine darul unor trăiri rare: „Căci este ceva cu totul nenumit şi care abia poate fi numit ceea ce mi se vesteşte în atare clipe, umplînd o apariţie oarecare din mediul meu zilnic ca pe un vas cu fluxul care se revarsă al unei vieţi mai înalte. Nu pot să aştept să mă înţelegeţi fără un exemplu, şi trebuie să vă rog să fiţi indulgent în ce priveşte nerozia exemplelor mele. O stropitoare, o grapă părăsită pe un cîmp, un cîine în soare, un cimitir sărac, un olog, o colibă ţărănească, toate acestea pot deveni vasul revelaţiei mele. Fiecare dintre aceste obiecte şi o mie de altele asemănătoare asupra cărora altminteri un ochi alunecă cu o indiferenţă de la sine înţeleasă, poate deodată, pentru mine, în orice moment, — care, spre a-l aduce, nu stă în nici un fel în puterea mea — să ia o pecete nobilă şi mişcătoare pentru care toate cuvintele îmi par prea sărace

---

[17]G. Lukâcs: *Marx und Engels als Literaturhistoriker,* Berlin, 1952, p. 110 urm.

spre a o exprima ,"[18] Este clar că aici nu este vorba în primul rînd de simpla neputinţă de a exprima atare trăiri. Obiectul lor este, înainte de toate, rupt de toate legăturile; nu este nici integritatea sa obiectuală care produce trăirea. Dimpotrivă, un suflet dezorientat, pierdut de lume, ajunge într-o relaţie singulară, întîmplătoare, cu un moment întîmplător al unui obiect întîmplător; relaţie care de aceea — principial, şi nu numai individual-psihologic— trebuie să rămînă inexprimabilă.

Această subiectivitate falsă, hipertrofiată, şi de aceea orientată către neant, a fost înlocuită mai tîrziu, chiar după sfîrşitul primului război mondial, de o obiectivitate tot atît de hipertrofiată şi de aceea tot atît de falsă. Şi în această privinţă nu putem da decît un exemplu. Scriitorul francez Alain Robbe-Grillet scrie într-un articol programatic asupra romanului viitorului: „In locul acestui univers de «semnificaţii»(psihologice, sociale, funcţionale) ar trebui să se încerce a se construi o lume mai solidă, mai nemijlocită. Ar fi înainte de toate necesar ca obiectele, gesturile, să acţioneze prin prezenţa lor, şi ca această prezenţă să rămînă şi mai tîrziu dominantă faţă de orice teorie explicativă care ar închide-o într-un sistem de relaţii sentimental, sociologic, freudian, metafizic sau altul. în acest univers viitor, romantic, gesturile şj obiectele vor fi «prezente» înainte să fie «ceva»; şi ele vor rămîne astfel şi mai tîrziu, dure, imuabil prezente pentru totdeauna şi bătîndu-şi joc de propriul lor sens, care în zadar vrea să le coboare la utilităţi precare, între un trecut lipsit de formă şi un viitor nedeterminat'*.[19] Se vede aici clar polul. opus fetişizării raportului subiect-obiect la Hofmannsthal. La acesta, totul devine o ocazie pur întîmplătoare pentru a elibera forţe sufleteşti iraţionale; la Robbe-Grillet, obiectele şi chiar modurile de exprimare ale oamenilor (gesturile) trebuie să-şi piardă orice legătură cu viaţa socială, ba chiar cu viaţa interioară a omului ca întreg; este o tendinţă către o totală dezumanizare a realităţii care a apărut deja mai înainte la scriitori cunoscuţi (să ne gîndim la locul central al ,,faticului" la D. H. Lawrence).

Pentru ca după acest excurs, care era necesar pentru determinarea precisă a fenomenului nostru, pentru despărţirea sa mai clară de acelea care îi par analoge numai în mod abstract-nemijlocit, aproape numai verbal, să ne întoarcem la întrebarea noastră, este bine să ne amintim înainte de toate, ca o trecere, de o experienţă a naturii pe care Goethe a trăit-o în timpul călătoriei sale în Italia. El priveşte în Veneţia diferite animale de mare, melci de mare şi raci, şi exclamă însufleţit: „Ce lucru minunat, încîntător, este *o fiinţă* v/e. Cît de

---

[18] H. von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke,* Berlin, 1934, voi. III, p. 196.

[19] Alain Robbe-Grillet: *Une voie pour le roman futur,* în *La Nouvelle Revue Frangaise,* anul 1956, p. 82 urm.

socotit faţă de starea sa, cît de adevărat, cît de *existent."*[20] Această ,,mirare" a lui Goethe are fireşte, corespunzînd personalităţii sale, un dublu aspect: ea poate fi interpretată ca punct de plecare pentru cercetări ştiinţifice — şi desigur, comportarea exprimată aici, privirea ce se arată aici joacă un mare rol în ce priveşte metodologia studiilor lui Goethe —, se dezvăluie însă în acelaşi timp atitudinea sa poetic-artistică faţă de realitate; că la Goethe ambele trăsături converg foarte mult este un fapt universal cunoscut şi dovedit de multe mărturisiri proprii. Nu este în sarcina noastră să ne ocupăm aici de metodologia sa ştiinţifică: pentru noi important este numai că, într-o aparent atît de redusă ca importanţă ocazie, se face văzut punctul de unire dintre viaţă, artă şi ştiinţă, identitatea lumii reflectată de acestea, şi anume într-un stadiu al ,.mirării" în care drumurile ştiinţei şi artei nu s-au separat încă. De aceea, pentru oglindirea artistică, este cît se poate de important ca obiectul care provoacă trăirea să apară într-o determinare clară şi că, în consecinţă, este o deformare a fenomenului,
o fetişizare a sa, dacă — la fel ca în exemplele polar opuse, care au fost tocmai arătate — munca artistică ulterioară se străduieşte să anuleze, subiectivist sau obiectivist, bogăţia de relaţii.

Dar tocmai această bogăţie de relaţii constituie baza nu numai pentru surprinderea obiectului în întreaga sa concreteţe, ci şi pentru adevărata şi fructuoasa desfăşurare a subiectului, care devine un purtător, organizator, coordonator al obiectualităţii percepute şi, prin urmare, devine
o „lume". In exprimarea lui Goethe, această unitate apare încă pe o treaptă preştiinţifică şi preartistică. De aceea ea este atît de plină de învăţăminte în ce priveşte asemănarea şi diferenţa celor două. Căci pentru atitudinea ştiinţifică rămîne determinantă dăruirea fără condiţii obiectivităţii obiectului; faptul că elaborarea ei veridică presupune mult mai mult decît atît, şi anume o capacitate dea inventa care, distanţîndu-se de orice subiectivitate, face ca bogăţia infinită a obiectului să apară (impede, articulată, într-o legitate evidentă, nu schimbă nimic esenţial în bazele acestui fapt. Obiectivitatea, care la Goethe se manifesta şi în stadiul preartistic, are însă, raportată la artă, un cu totul alt caracter; subiectivitatea trebuie să se suprime ea însăşi — simultan — pînă la ■totala dispariţie, spre a fi o. oglindă în care toate determinările importante ale obiectului să apară nefalsificate, şi ea trebuie să se intensifice, interior, pînă la extrem, pentru ca această copie să nu rămînă ceva îngheţat în moarte. Dublul aspect al obiectului estetic, de a fi un obiect fiinţînd în sir>e şi, în acelaşi timp, neseparabil de aceasta, unul care nu fiinţează decît pentru om, impune acest dublu aspect al subiectului care îi este corelat. într-o atare concentrare asupra unui act, această neseparabilă legătură a suprimării şi intensificării subiectivităţii este, desigur, specifică esteticului, dar atitudinea care îi stă la bază ca conţinut,

[20] Goethe: *italienische Reise* [sub data] Veneţia, 9 octombrie 1784

deşi se poate manifesta ca o unire ulterioară, ca o completare reciprocă a unor acte opuse, joacă chiar în viaţa de toate zilele a oamenilor un rol care, adesea subapreciat, este totuşi important. Vorbind cu totul în general, la bază stă faptul de neînlăturat că o dezvoltare reală a personalităţii umane nu poate avea loc decît în lume, într-o interrelaţie neîntreruptă faţă de ea, că atît un om care, ca tendinţă, se închide cu totul în sine, ca şi unul care se abandonează fără apărare mediului său înconjurător, adaptîndu-i-se necondiţionat, ar fi. în ultima analiză un schilod spiritual. Aspiraţia de a fi complet în ce e omenesc trăieşte mai mult sau mai puţin conştient în cei mai mulţi oameni, atîta cît structura socială a timpului lor nu i-a desfigurat interior, aşa încît să simtă propria schimonosi re ca o condiţie premergătoare, indispensabilă, a oricărei existenţe. Fireşte, chiar şi la diferitele persoane ale aceleiaşi epoci şi ale aceleiaşi clase, această aspiraţie şi capacitatea de a o realiza este foarte diferită; de la lupta pentru realizarea efectivă, scara se întinde trecînd peste revolta neputincioasă pînă la o adaptare neghioabă, chiar înfumurată, la una din falsele extreme.

Arta este totdeauna, prin esenţa ei, o forţă contrară unor atare tendinţe decadente, ea constituie totdeauna exemplul revoltei contra influenţelor (or, idealul unei sănătăţi interioare. Faptul că plăsmuirile ei luate în parte posedă aproape întotdeauna, într-o anume privinţă, o

exemplaritate concretă — pozitivăsau negativă— nu-i micşorează efectul general, ci îl întăreşte în a fi un model pentru o comportare demnă de fiinţa umană, în a sesiza şi a plăsmui astfel obiectivitatea lumii, încît în ea să se exprime o atare relaţie subiect-obiect. Aceasta înseamnă însă, pentru subiectul creator, necesitatea de a-şi formaîn el un comportament corespunzător faţă de lume. Şi în aceasta — depinzînd de perioadă, clasă, naţiune, individualitate — este posibilă, chiar indispensabilă, o va- riabilitate concretă, infinită; totuşi forma cea mai generală în desăvîrşirea subiectivităţii creatoare, pomenită mai sus, este singurul drum pentru o- transpunere în viaţă valabilă a unor atare formaţii estetice. Ceea ce se numeşte pe drept o personalitate artistică este fondată tocmai pe atare relaţii faţă de realitate. Desigur, este formal posibil de a produ.ce opere de artă pe alte baze psihice; predominanţa excesivă a unei subiectivităţi lipsite de lume sau oprimarea ei mecanic-inumană transpune însă cu necesitate precaritatea umanăa unei asemeneasituaţiiîn operă, producînd într-însa o problematică ce nu mai poate fi suprimată. Legătura reală, între operă şi personalitatea creatoare este desigur foarte complicată._ şi prezintă cele mai diferite variante ale transformării dialectice. în: această alternare se păstrează însă — dacă este vorba de opere de artă. veritabile — un punct central care se repetă mereu: tocmai raportul înfăţişat aici faţă de realitatea însăşi, ale cărui direcţii de mişcare le-am- schiţat în alt context ca abandonare a subiectului faţă de lumea obiectelor şi ca retragere a celor dobîndite pe această cale în subiect. Dezvoltările noastre actuale depăşesc pe cele anterioare numai în măsura în care, pe de o parte, substanţialitatea subiectului creator apare-ca premisă inalienabilă pentru substanţialitatea-autentică a operei, şi în care, pe de altă parte, substanţialitatea subiectului creator e fondată pe o relaţie a realităţii în care subiectul, prin dăruire faţă de lumea exterioară, prin- oglindirea determinărilor ei principale, se găseşte pe el însuşi, se îmbo-. găteşte şi se adînceşte ca substanţă.

Din toate acestea urmează iar necesitatea absolut-ă pentru situarea estetică: de a găsi pe baza unei oglindiri dialectice'a realităţii raportul faţă de ea. Natural, această dialectică, aşa cum am putut constata în multe': cazuri, este clar vizibilă şi în practica de toate zilele; şi în aceasta ar fi' imposibil de a exista şi de a acţiona cu succes dacă oglindirea sufleteşte compatibilă omului ar avea un Simplu caracter fotografic. Or, participarea activă a subiectului la modalitatea şi rezultatul oglindirii e corectată în muncă şi în cealaltă practică nemijlocită a vieţii de toate zilele

mai mult sau mai puţin spontan. în ştiinţă conştient — prin atitudinea dezantropomorfizantă. Nu trebuie însă uitat că în acest factor subiectiv al oglindirii sînt conţinute, neseparate în nemijlocirea lor, două elemente ale relaţiei faţă de realitate: întîi acele momente ale lumii aparenţei care constituie simple accesorii subiective ale oglindirii (efectul organelor de simţ specifice omului etc.), în al doilea rînd partea obiectivă a speţei •umane (şi a indivizilor care o formează) în ce priveşte starea, structura etc. a realităţii însăşi, raportarea ei, care urmează din esenţa lucrurilor, faţă de omenescul oamenilor. Această unitate nemijlocită este suprimată de oglindirea dezantropomorfizantă şi desfăcută în componentele ei cu adevărat obiective spre a putea surprindeşi reţine o nouă sinteză a legăturilor pur obiective, fiinţînd în sine.

Al doilea motiv joacă în comportamentul etic al oamenilor un rol important. O decizie omenească nu poate anume fi scoasă din nexul cauzal al procesului social-istoridar totuşi posedă, privită etic, un accent particular de realitate, acela al răspunderii individului care o ia. Aceasta poate desigur să apară şi pentru cauzele care au provocat-o şi din urmările care au rezuttat; dar aici există o diferenţă calitativă faţă de răspunderea propriu-zisă: în cazul acesteia din *urmă,* decizia însăşi este propriul ei obiect, în cazul celei dintîi, îndatorirea subiectivă de a fi recunoscut ânumite tendinţe ale realităţii, de a fi prevăzut anumite consecinţe ale ei. Nu este desigur aici locul de a urmări mai de aproape dialectica astfel născută. Sigur este însă că — mutatis mutandis — falsele extreme arătate mai sus sînt şi în domeniul eticii de o importanţă decisivă: totala ignorare a'lumii exterioare, obiective, poate să transforme cele mai curate şi mâi altruiste intenţii morale într-o donchişoterie, în timp ce acceptarea pasivă a evenimentelor lumii înconjurătoare coboară subiectul în filistinism. Dacă este vorba de o adaptare neselectivă la lumea exterioară dată în momentul respectiv, sau de o reacţie sufletească pasivă, care în anumite împrejurări poate creşte la revoltă interioară, fără ca să se traducă totuşi în fapte, nu constituie din punct de vedere etic nici o diferenţă: înăuntrul filistinismului există o scară mare de la rafinamentul lipsit de substanţă pînă la grosolănie, de la sensibilitatea lipsită de direcţie pînă la abrutizare etc. O adevărată substanţă etică se constituie în om — mai bine spus, omul creşte la o substanţialitate etică — atunci numai cînd îi reuşeşte să realizeze în deciziile şi faptele lui proporţia justă între interior şi exterior, între lumea obiectelor şi subiectivitate, între necesitate şi libertate. O expunere a locului pe care această substanţialitate

a personalităţii îl ocupă în domeniul general al eticii ar depăşi însă cadruT acestor consideraţii.

Oricum, chiar şi aceste schiţe generale arată deja că comportarea etică şi

cea estetică stau una faţă de alta într-o relaţie intimă, chiar dacă este complicată şi plină de contradicţii. Baza diferenţelor, chiar a opoziţiilor, stă în caracterul lor principial: etica este, practic, îndreptată asupra realităţii umane însăşi, estetica urmăreşte, contemplativ, o oglindire a lumii esenţiale pentru om. Dialectica oglindirii estetice, care decide asupra fidelităţii şi adîncimii, asupra adevărului şi bogăţiei, asupra cosmiT citaţii şi puterii de evocare a operei de artă, pleacă, înainte de toate, dela relaţia reciprocă analizată aici între obiectivitate şi subiectivitate. Numai cînd subiectul creator este capabil să surprindă raportflrea obiectelor faţă de om (faţă de speţa umană) ca fiind determinările lor inerente, proprii, şi de altă parte să facă să crească organic reacţiife oamenilor faţă de mediul lor dintr-o substanţă acţionînd unitar, care Te cuprinde pe amîndouă, poate să se producă acest echilibru plin de tensiune al subiectivităţii şi obiectivităţii ca o sinteză estetică nouă, unitară şi nemijlocită, substanţială şi evocativă. Oricît de complicată poate fi geneza ei din subiectul creator, oricît de mult un salt calitativ uneşte şi separă totodată creaţia şi opera: în premisele subiective trebuie să existe tendinţe mer- gînd foarte departe, corespunzînd structurii operei, convergînd către ea, dacă saltul să conducă la o adevărată operă de artă. Această corespondenţă, această comunitate stă tocmai în relaţia justă a subiectului faţă de lumea obiectelor, în realitate ca şi în artă. Caracterul nemecanic, dialectic, al oglindirii estetice se impune prin aceea că ea depinde hotărîtor de constituţia subiectului ei. Numai dintr-o viaţă bogată poate să se nască o artă adevărată şi bogată, spunea ocazional Gorki. Această bogăţie nu trebuie, desigur, să se reveleze necondiţionat într-o mobilitate exterioară a vieţii, ea trebuie să existe însă vie în trăirea lumii., trebuie să formeze din subiect — ca urmare a proporţionalităţii juste a subiectivităţii şi obiectivităţii — ceva substanţial, pentru ca opera să posede substanţa absolut necesară autenticităţii sale. întrebarea: cine oglindeşte lumea? nu se lasă principial separată de întrebarea: ce şi cum este oglindit? Opera în aparenţă cea mai fantastică, cea mai distanţată de lume, poate — în acest sens — să fie o oglindire autentică a realităţii; şi trebuie, atunci cînd realitatea social-istorică tulbură şi încurcă relaţia dintre subiectivitate şi obiectivitate, ca şi lumea operelor sădevinăfără substanţă.

Încurcătura despre care a fost vorba mai sus se manifestă de cele mai multe ori ca o negare totală sau parţială a caracterului de oglindire al artei. Aceasta are desigur tradiţii istorico-filozofice vechi. Dat fiind că pînă la Marx materialismul nu a cunoscut decît o oglindire mecanică, problemele mai complicate ale esteticii nu puteau fi, desigur, soluţionate plecînd de aici. Material işti importanţi ca Diderot s-au ajutat strecurînd în consideraţii izolate — per nefas — momente dialectice în teoria mecanică a Oglindirii; dialecticieni idealişti ca Hegel — tot aşa per nefas •r-au introdus adesea în concepţii ca aceea a subiectului-obiectului -'dentic aplicări inconştiente, prinse.just în particular, ale teoriei dialectice a oglindirii. Aceasta se raportă însă numai la gînditorii cei mai proeminenţi. Este de înţeles după atare premise că în dezvoltarea ultimelor decenii refuzul teoriei oglindirii a-devenit dominant. Curente ca expresionismul şi suprar-ealismul încearcă să deducă întreaga artă dintr-un automatism enigmatic al subiectului acosmic, şi chiar gînditori perspicace, cum ar fi Caudwell, pe care l-am criticat mai

sus, vor să salveze cel puţin,pentru lirică o atare subiectivitate pură ca recurgînd la pretinse reziduuri magice. Cu toate acestea este de remarcat că acolo unde artişti de seamă meditează asupra meseriei lor, ei sfîrşesc mereu prin a se reîntoarce la reflectarea realităţii. Nu vrem să vorbim despre Tolstoi, care, acolo unde încearcă să -gîndească filozofic, ajunge totdeauna sub influenţa idealiştilor subiectivi, reducînd totuşi, acolo unde prezintă ■un-artist adevărat (ca de ex. pictorul Mihailov în *Anna Karenina),* teoria şi practica acestuia întotdeauna la teoria oglindirii. Dar chiar şi un scriitor ca Proust nu-poate face altfel decît să ajungă la oglindire atunci cînd încearcă să interpreteze lirica unui poet atît-de modern-subiectivist ca Mallarme, •Care reprezintă în teoriile moderne un model al ,,purei" subiectivităţi, deci nu al subiectivităţii care oglindeşte. El scrie într-o scrisoare din.
tinereţe desp-re Mallarme: .... aş vrea să spun în general despre acest poet că imaginile lui obscure şi strălucitoare sînt fără îndoială încă copii ale lucrurilor, căci noi nu putem reprezenta altceva; dar, casă spunem aşa, reflectate de suprafaţa netedă şi obscură a marmorii negre."[21] în .acest caz nu este importantă numai recunoaşterea silită de logica lucrurilor a teoriei oglindirii, ci imaginea inteligent şi just prezentată a mediului subiectivai oglindirii. Şi cu aceasta sîntem în centrul problemei noastre actuale. Teoria oglindirii a materialismului dialectic, ca şi oricare aplicare a ei în domeniile în care omul figurează ca subiect, este foarte departe de a coborî rolul şi semnificaţia subiectivităţii, cu atît mai mult de a
o nega. Putem să afirmăm liniştit, din contră, că tocmai ea esteîn stare s-o formuleze mult mai concret decît orice teorie modernă extrem- subiectivistă. Căci în aceste teorii subiectivitatea apare ca ceva atît de abstract nemijlocit, încît în ea orice determinări şi distincţii autentice trebuie să dispară sau să se atrofieze; încît subiectivităţii îi este adjudecată în mod abstract-emfatic o greutate enormă ce nu-i aparţine de drept şi pe care ea nu o poate purta; încît ea se înalţă declarativ,- în singularitatea ei particulară, ca singurul demiurg al oricărei creaţii. In acest fel, potrivit esenţei lucrului, nu putem spune aici nimic concret despre subiec* tivitate. Materialismul dialectic, din contră, tocmai pentru că pleacă de la funcţia reală a subiectivităţii în oglindirea estetică (şi în etică, în practica istorică etc.) poate să lumineze subiectivitatea într-o mult mai bogată şi mai adîncă diferenţiere decît aceste teorii. Dacă rămînem acum la oglindirea estetică, dar ne gîndim la ce sarcini mari şi complicate pune aceasta subiectului creator, atunci va fi clar că o analiză pe această bază pune probleme ale diferenţierii în care adecvarea estetică a subiectului la o atare oglindire a realităţii îl cuprinde pe omul creator în totalitatea sa dinamică, în întreaga sa personalitate, deci şi intelectul, său, morala sa etc. Aşa a pus Gorki problema, nu mult timp după Proust. El scrie în eseul său *Distrugerea personalităţii:* „Pentru scriitorii vechi sînt tipice
o capacitate largă de înţelegere, o concepţie armonioasă a lumii, o senzaţie intensivă a vieţii; în cîm pul lor de vedere stă întreaga lume. «Personalitatea» autorului de astăzi este modul său de a scrie; ce mai există în afară de

[21] Proust către Reynaldo Hahn, Paris, august 1896. în *Neue Rundschau,* 1957, II, p. 316.

aceasta, toate sentimentele şi ideile, devine tot mai greu de sesizat, mai în ceaţă şi, a spune adevărul, tot mai de plîns. Scriitorul nu mai este o oglindă a lumii, ci o mică aşchie; stratul amalgamat social este şters, şi în praful străzii oraşului mare el nu mai are capacitatea să oglindească cu fărîmiturile sale viaţa mare a lumii, şi nu dă decît fragmente ale vieţii străzii, mici resturi ale unor suflete strivite. [1,1]

Nu trebuie multă perspicacitate pentru a vedea oarecare înrudire în principiul celor două întrebări: faptul oglindirii o dată acceptat ca atare, ambii scriitori se interesează de felu-l în care trebuie să fie constituită acea oglindă în care să poată apărea o copie poetică a lumii. în timp ce însă Proust se opreşte la constatarea plină de spirit a unui fapt bizar, anume că suprafaţa marmorii negre nu admite în subiectul uman decît o reproducere a mediului interesant-nelămurită, plină de atmosferă dar

fără contur şi corp, Gorki merge direct la problema centrală şi arată că distrugerea legăturii subiective a omului timpului său cu viaţa socială şi problemele acesteia sfărîmă în subiect instrumentul oglindirii estetice ş-i aruncă bucăţile sfărîmate în praful străzii. Această diferenţă de concepţii nu reduce cîtuşi de puţin importanţa faptului că doi reprezentanţi atît de marcanţi ai unor concepţii extrem de opuse asupra literaturii nu sînt numai de acord în ce priveşte caracterul ei de oglindire, dar şi în aceea că specificul subiectului poetic acţionează decisiv asupra calităţii oglindirii: La Gorki, cum am văzut, devine clară şi baza socială a acestei calităţi. Legătura conştientă cu societatea sau imaginarea autonomiei subiectului nu sînt însă — cum cred cei mai mulţi gînditori burghezi *— numai diferenţe „sociologice", ci privesc din contră tocmai esenţa omului, şi cu aceasta capacităţile sale estetice. Am mai atins,în altă ordine de idei, această problemă, şi ne-am pronunţat din punct de vedere filozofic, împreună cu Aristotel, pentru primatul caracterului social al omului, importanţa unei atare hotărîri stă în aceea că, dacă diferenţa amintită ar fi numai „sociologică", omul ar putea să se izoleze după cum îi place de problemele sociale ale timpului său, ar putea trăi ca „atom“ fără ca să-şi păgubească sau să deformeze esenţa sa şi, prin aceasta, capacitatea sa de a reproduce în mod just lumea exterioară şi interioară. Dacă din contră — prin esenţa sa i(onto!ogică" — omul este social, atunci această existenţă ca „atom" este una pur imaginară, neadevărată interior, contrazicînd propria ei bază obiectivă, şi o atare discrepanţă este imposibil să dureze fără ca subiectul ca atare să fie serios păgubit.[22] Robert Musil, care se deosebeşte avantajos de majoritatea scriitorilor de avangardă printr-o sinceritate adesea-intrepidă faţă de propria personalitate şi producţia proprie, scrie despre el însuşi: „Zarathustra singuraticul în munţi mă contrariază oarecum. Dar cum trebuie să ne situăm spre a isprăvi cu o lume care nu are nici un punct fix? Eu nu o concep, aceasta este. "[23]

Contradicţia care se exteriorizează aici pentru întreaga sferă a oglindirii estetice se lasă pe scurt exprimată astfel; pe de o parte orice analiză amănunţită a structurii ei categoriale arată un extraordinar de mare spaţiu de joc — privit nemijlocit, chiar nelimitat — al posibilităţilor de exprimare. Tocmai înţelegerea justă a locului cauzalităţii în sistemul

---

[22]Marx arată în *Sfînta familie* foarte clar neadevărul şi fărîmiţarea unor atare reprezentări despre om ca „atom", cf. ed. *Werke* (*M.E.G.A.*), voi. III, p. 296.

[23]R. Musil: *Tagebucher, Aphorismen, Essays und Reden,* Hamburg, 1955, p. 303.

categoriilor eliberează oglindirea estetică din dependenţa ei de sclav, atît faţă de realitatea dată, înţeleasă ca aparenţă nemijlocită, cît şi faţă de acel mod de elucidare — şi el nemijlocit — care o transformă într-o plasă dată de-a gata din lanţuri cauzale. Pătrunderea estetică pînă la esenţă, ia legile vieţii omeneşti, la substanţa fiinţei umane, poate astfel — în conţinut ca şi formal — să obţină o variabilitate nelimitată, poate să difere oricît de radical de suprafaţa percepută nemijlocit a vieţii de toate zilele, poate să apară, comparată cu ea, oricît de fantastică şi grotescă, fără ca prin aceasta să trebuiască să-şi piardă caracterul de adevărată copie a realităţii. De cealaltă parte, totuşi, tocmai această libertate, acest refuz al oricărei reguli prestabilite, dă loc la o selectivitate extraordinar de riguroasă, care mătură din domeniul artei o masă mare de încercări estetic veleitare. Face parte din esenţa oglindirii estetice că în ea toate categoriile hotărăsc asupra reuşitei sau nereuşitei numai în totalitatea raporturilor lor reciproce; din totalitatea conţinutului şi a formei sale specifice rezultă acea structură artistică a operelor singulare de a cărei alcătuire depinde dacă opera poate fi socotită ca artă sau nu. Toate întrebările care izvorăsc din această constelaţie denotă (ceea ce poate să arate cercetarea ei amănunţită) că primatul unităţii şi totalităţii faţă de analiza detaliilor nu suprimă de loc raţionalitatea estetică; el devine tocmai fundamentul alcătuirii ei specifice.

Aceste întrebări nu pot fi puse şi rezolvate concret decît în a doua parte a acestei lucrări. Aici trebuie şi putem schiţa deocamdată pe scurt numai rolul subiectivităţii ca fiind veriga intermediară specifică între o realitate obiectivă, estetic neutră, şi o operă bazată pur şi exclusiv pe categorii transformate estetic. Natural, subiectul are, şi în viaţa de toate zilele şi în ştiinţă, un rol de mijlocire în multe privinţe asemănător; este una din prejudecăţile curente şi total nefondate faţă de materialism să i se atribuie negarea unor astfel de mijlociri. Cuprinderea, intensitatea, semnificaţia etc. a unei atare mijlociri în diversele domenii de activitate ale oamenilor sînt desigur cu totul diferite, şi nu poate fi sarcina noastră să cercetăm chiar superficial'multilateralitatea problemelor ce se ivesc ai'i. Trebuie remarcat numai că atît într-o mare parte a vieţii de toate zilele, peste tot acolo unde este vorba de realizări, cît şi în ştiinţă, subiectul are dejucat un rol mediator în sensul propriu al cuvîntului. Deşi nici produsul muncii, nici oglindirea ştiinţifică nu ar putea să se realizeze fără aportul omului întreg, această funcţie a lui se şterge în mare măsură în obiectivarea împlinită, funcţionînd în viaţă. Aceasta înseamnă că putem de ex. să ştim — şi este important ca să o ştim — ce energii mari, intelectuale, morale etc., au fost necesare pentru a realiza opera ştiinţifică a lui Galileu sau Newton; aceste opere ele înseşi îndeplinesc însă misiunea lor în viaţa oamenilor, fără a trebui să recurgă la această geneză a lor. (Dacă aplicăm de ex. calculul diferenţial, este pentru noi indiferent dacă Newton sau Leibniz a fost descoperitorul lui.) Totuşi, opera de artă, rezultatul oglindirii estetice, este şi ca operă ceva personal, o individualitate în operă; chiar dacă nu-i cunoaştem autorul (sau autorii), acest caracter personal este imprimat în mod neşters în operă. întrebarea despre subiectul creator nu poate fi deci eliminată nici din analiza cea mai pragmatică a operei de artă.

Această constatare cu totul generală s-a confirmat deja înainte în analiza oglindirii; răspunsul lui Proust şi în special al lui Gorki arată ce orizonturi largi deschide o atare punere a întrebării pentru înţelegerea problemelor obiective ale esteticii privind opera şi chiar pentru geneza socială a ei. Ea duce însă totdeauna înapoi la ceea ce am expus înainte ca problema substanţialităţii în

operă şi ca indispensabila fundare a ei în substanţialitatea umană a creatorului. Numai pe această cale arta poate să-şi îndeplinească misiunea ei umanitară, întrucît fiecare operă cu o substanţă autentică devine pentru cel ce-o recepţionează o chemare care apelează la propria sa substanţialitate, sau care îi revelează evocativ distanţa lui interioară faţă de aceasta. Ca peste tot, problema specific estetică este şi aici culminarea — desigur accentuată calitativ — a unui fenomen general al vieţii. Aceasta a arătat-o cu mare pătrundere Goethe, ca fiind centrul acestei problematici, în poezia *Ultimatum:*

Şi astfel spun ultima dată:
Natura nu are nici miez, nici coajă:
Dar tu examinează-te cît mai mult
Dacă eşti miez sau coajă!

Nemijlocit, aceste rînduri se raportă la cunoaşterea naturii, şi de aceea îndemnul personal din ultimele versuri se adresează deopotrivă de nemijlocit cercetătorilor naturii. Totuşi, avînd în vedere pe de o parte legătura intimă între cercetarea naturii şi practica artistică a lui Goethe, pe de altă parte concepţia lui asupra ştiinţelor naturii, care, aşa cum am arătat la timpul său, privită istoric, era o luptă de ariergardă contra înaintării victorioase a metodelor dezantropomorfizante, noi credem că avem dreptul să aplicăm epigrama înainte de toate la problema noastră a subiectului estetic. Sîntem cu atît mai îndreptăţiţi la aceasta cu cît finalul poeziei, deşi conţine credo-ul de filozofie a naturii al lui Goethe, obiectiv el nu se poate raporta decît la oglindirea estetică, nu la cea ştiinţifică. Aceste cuvinte de încheiere ale lui Goethe spun: „Nu este miezul naturii în inima omului?".

Aici gîndul lui Goethe se întoarce în fapt — contra voinţei sale de a concepe lumea — de la natura fiinţînd-în-sine şi se îndreaptă în mod hotărît către estetic. Căci această natură, al cărei miez este în inima omului, nu ar putea fi dobîndită filozofic decît printr-o construcţie idealistă, căreia Goethe îi era complet străin. Din contră, aşa cum a fost arătat de multe ori pînă acum, tocmai îmbinarea între obiectivitatea şi centrarea asupra ce e mai esenţial şi interior în om este caracteristica hotărîtoare a reflectării estetice a realităţii. Partea îndreptăţită şi fructuoasă a subiectivităţii umane în această mimetică constă tocmai în punerea acestei raportări, desigur nu ca adaos subiectiv la o lume a obiectelor, în sine străină subiectului, ci în felul ca această îndreptare către om să apară ca o proprietate inerentă, fiinţînd-în-sine, a obiectelor reflectate. Tocmai în această privinţă, distincţia goetheană între miez şi coajă capătă o importanţă hotărîtoare. Ne-am referit înainte la raporturile faţă de etică în dezvoltarea omului către substanţialitate, la rolul pe care îl joacă în aceasta raportul just în sesizarea şi prelucrarea lumii exterioare. Acum, în sensul împărţirii goetheene a oamenilor după alcătuirea lor de miez sau coajă, recurgerea la etică apare într-o lumină clară: nu este vorba atît despre categoriile etice în sens propriu — acestea sînt, vorbind cu totul în general, obligatorii în acelaşi fel pentru toţi oamenii

— cît mai degrabă despre un rezultat pe care etica, devenită carne şi sînge pentru oamenii de care e vorba, şi pe care viaţa, dusă într-un schimb bogat cu lumea,îl produceîn ei, despre comportamentul lorgene- ral, despre alcătuirea lor interioară ca oameni întregi. Această concepţie se exprimă deosebit declar în *Wilhelm Meister,* în scrisorile lui Goethe şi Schiller asupra acestui roman, ca

fiind o etică a oamenilor conform fiinţei lor, în opoziţie cu postulatele morale riguroase ale lui Kant. Şi dacă uneori caracterul de miez al omului este legat prea strîns de armonicul individualităţii, s-a atins totuşi centrul acestei determinări a lor.

Fără a fi şi aici în situaţia de a urmări mai departe ramificările etice ale acestui cerc de probleme, se poate spune despre latura estetică, ce ne interesează în primul rînd, că întrebarea dacă omul este miez sau coajă înseamnă dacă el — omeneşte vorbind — este demn şi deci capabil să oglindească adecvat lumea, dacă personalitatea lui este capabilă să fie o („oglindăa lumii". (Heine despre Goethe.) Cu comportarea receptivă faţă de operele de artă ne vom ocupa în curînd detaliat. Aici trebuie spus în prealabil numai atît că şi la cel care recepţionează problema legăturii între ce este miez în om şi capacitatea sa de a oglindi adecvat lumea apare în mod necesar şi, desigur în forme variate, face parte din esenţa trăirii sale estetice.

Prin aceasta este exprimată o nouă teorie despre geniu, a cărei esenţă se manifestă — întîi negativ — în aceea că respinge departe de ea orice iraţionalism în ce priveşte genialitatea. Fireşte, şi aici un excurs care ar circumscrie caracteristicile necesare ale geniului, o enumerare a calităţilor sale hotărîtoare, o fixare a proporţiilor indispensabile ale acestora este de la început imposibilă. Fiecare geniu (şi fiecare talent) reprezintă o relaţie unică, irepetabilă chiar printr-o depărtată asemănare, între om şi epocă, om şi realitate socială, om şi semeni, om şi natură. Dar o atare unicitate, care e cu totul de nesuprimat, poate totuşi să fie ridicată la concept, dacă nu este considerată, cum se întîmplă adesea, doar ca fapt izolat, ci, aşa cum e propus aici, în relaţia ei reciprocă cu lumea înconjurătoare social-istorică. Unicitatea incomparabilă a geniulut (şi a talentului) apare aici într-o conexiune concretă istorică, în care este posibil să descoperi şi exprimi determinări cu totul generale şi care se repetă, în mod variat, numai în această generalitate. Această problemă nu poate fi tratată aici în întinderea şi adîncimea ei reaiă; este clar însă că ceea ce în acest context a fost desemnat ca miez al omului este în om o bază importantă, chiar indispensabilă, pentru geniu (talent). Ştim ce mijlociri largi şi ramificate trebuie să intervină între omul individual şi speţa umană pentru ca în operele de artă etapa respectivă a dezvoltării umanităţii să devină evidentă în mod nealterat autentic şi evocativ. Or, cercetările noastre de pînă acum arată că ceea ce a fost numit aici miezul în om este tocmai cel mai important termen mijlocitor între personalitatea umană şi omenescul din ea, între emanaţiile ei interioare şi exterioare; în timp ce tendinţele desemnate în om drept coajă împing în mod necesar, prin dominaţia falselor extreme în subiectivitate şi obiectivitate, de la centru la periferie, la simpla particularitate şi laabstracţia care o întregeşte în mod polar. în toate acestea ne legăm numai de consideraţiile noastre anterioare, ridicîndu-le pe acestea desigur la un nivel mai înalt, şi — corespunzînd esenţei esteticului — mai omenesc. Am legat şi înainte ceea ce explicăm acum de înstrăinare şi de reluarea

ei în subiect, acum putem zări o legătură asemănătoare cu misiunea defetişizantă. Putem rezuma deci în această privinţă sensul versurilor goetheene în felul că fiinţa-ca-miez a omului are drept corolar o privire defetişizantă asupra lumii, iar fiinţa-ca-coajă, o aplecare în faţa prejudecăţilor care fetişizează. Goethe ne introduce astfel în centrul acestui întreg complex de probleme. Cu cît înţelegem mai adînc că oglindirea estetică este capabilă să sesizeze şi să reproducă lumea omului liberată de prejudecăţi fetişiste, că acest act nu trebuie să apară împreună cu o cunoaştere ideatic-conştientă a aspectelor ştiinţifice sau filozofice ale acestui complex, cu atît mai esenţială apare indicaţia genială a lui Goethe citată mai sus. De aici pornind, această intuiţie a lui Goethe se concretizează însă mai departe. în mărturisirile sale asupra propriei concepţii a naturii, pe lîngă opoziţia subiectivă între miez şi coajă, se iveşte tot mai tare în primul plan aceea între interior şi exterior, întregind în mod consecvent conceperea subiectului din partea structurii obiectului, a relaţiei subiect-obiect. El spune astfel: ,.Nimic nu este înăuntru, nimic nu este în afară. /Căci ce e înăuntru e şi în afară". Şi, trimiţînd înapoi asupra subiectului: „Noi gîndim: loc pentru loc./Cînd sîntem înăuntru[11]. Şi în cele din urmă el aduce problema iarăşi la punctul de plecare, la polii miezului şi cojii, în versurile citate mai sus: ,,Nu este miezul naturii /în inima omului?".

Numai ultima expresie a lui Goethe trimite — neintenţionat, dar în fapt explicit — asupra esteticului. Nemijlocit s-ar putea să se refere, în sens spinozist, la ultima unitate a gîndirii şi fiinţei în raportul omului faţă de natură, al cărei produs şi parte ei este tocmai. Estetic, interiorul se concretizează în felul că natura, pătrunsă de acţiunea speţei umane

— natura schimbînd substanţa cu societatea — realizează un atare raport al interiorului şi exteriorului, încît toate apariţiile naturii stau într-o legătură intimă cu existenţa omului, şi de aceea, în mod cu totul literal, nu metaforic, miezul ei atinge nemijlocit sufletul omului, îi este imanent: adevăratul artist trebuie ,,numai" să ridice această unitate, dată obiectiv peste tot, a interiorului şi exteriorului, pînă la substanţialitatea estetică, să facă evocativ conştientă unitatea lor absolută. Abia privind de aici înapoi, punctul de vedere al lui Goethe: ,.Natura nu are nici miez, nici coajă" capătă sensul său just: unitatea interiorului şi exteriorului în natură înseamnă pentru ea însăşi şubrezimea unei deosebiri între miez şi coajă; o atare deosebire este o problemă pur umană care-şi poate găsi desigur rezolvarea abia prin comportarea omului faţă de lumea

sa, faţă de natură, şi anume în sensul că ce este miezul omului se exteriorizează în capacitatea sa de a percepe, a gîndi şi a simţi interiorul şi exteriorul în unitatea lor; că miezul lui este totodată premisa şi urmarea unei atare viziuni, în timp ce, invers, alcătuirea omului ca coajă stă într-un raport tot atît de necesar cu ruperea legăturii dintre interior şi exterior.

Deşi, cum am relevat adesea, relaţiile mai complicate dintre conţinut şi formă nu pot fi tratate amănunţit decît în partea a doua, trebuie să ne referim chiar aici, din nou, la convergenţa estetică a acestei perechi categoriale cu aceea a interiorului şi exteriorului. Absoluta concordanţă a interiorului şi exteriorului, tendinţa lor la identitate, este un fapt al vieţii, tot aşa ca şi relativa lor divergenţă, ba chiar — în cazuri limită
— ascuţirea lor într-o contradicţie. Dacă însă primul moment nu ar fi cel dialectic preponderent, atunci o comunicare între oameni ar fi de la început imposibilă. Aceasta presupune, oarecum ca axiomă implicită a vieţii sociale, o legătură esenţială între interior şi exterior. La acestea se adaugă faptul că în multe cazuri rămîne numai aparenţa unei încordări între ele, fiindcă subiectul dat nu recunoaşte unitatea lor obiectivă esenţială şi fiindcă zăreşte o discrepanţă între exteriorul greşit interpretat şi interiorul rămas de aceea neluminat. în raport cu lumea naturii, nu intră în genere în consideraţie decît această formă a contrazicerii-de- sine. Hegel spune: „Exteriorul este prin această determinare, prin conţinut, nu numai *egal* interiorului, ci ambele sînt numai *un lucru. . .* Lucrul nu este el însuşi altceva decît unitatea ambelor"[24]. Acesta este un fapt atît de elementar al vieţii, încît sînt mai puţin îndreptăţite îndoielile faţă de el însuşi, şi mai curînd eşti împins să urmăreşti, acolo unde această conexiune intimă a exteriorului şi interiorului este pusă în dubiu sau negată, motivele sociale ale unei rătăciri atît de evidente. în ştiinţă, ea este foarte simplă. Căci dacă de ex. idealismul subiectiv pune un „interior" incognoscibil, ca lucrul în sine al lui Kant, menţinînd totuşi realitatea însăşi, relaţia justă între interior şi exterior (numai că — ideatic — în spatele acestei totalităţi este proiectat un interior fără legătură), aceasta rămîne pentru cunoaşterea reală, concretă, cu totul fără importanţă; nu trebuie deci să examinăm urmările ideologice derivînd din această poziţie.

Pentru estetică, negarea ultimei identităţi a interiorului şi exteriorului este mult mai importantă, căci prin aceasta se întunecă relaţia dintre om şi speţa umană. Căci pe cît unitatea interiorului şi exteriorului este

[24] Hegel: *Logik,* ed.Werke, Berlin, 1841, voi. IV, p. 172.

un fapt de bază al vieţii umane, ea nu acţionează la nivelul particularităţii decît ca tendinţă. Cu cît mai puternic formele esenţiale (clasă, naţiune etc.) tinzînd la generalizare ajung în societatea dată la o eficienţă vădită, cu atît mai clar apare această tendinţă. Importanţa crescîndă a individualităţii nu suprimă acest raport, deşi el devine tot mai complicat prin aceasta. Trebuie să intervină condiţii sociale particulare pentru cadezvol- tarea vieţii personale să primească şi o direcţie de exclusivitate,săîntu- nece legătura omului cu puterile generale ale vieţii şi, prin aceasta, să creeze aparenţa că particularitatea ar fi potenţa care determină totul în oricare existenţă umană. Aşa irumpe în gîndirea modernă această tendinţă sub forma învăţăturii lui Kierkegaard despre nesuprimabilul incognito al omului, bazată pe o polemică sofistică cu concepţia lui Hegel redată aici. Importanţa estetică a acestei teorii, obiectiv de nesusţinut filozofic, deoarece contrazice toate faptele obiective ale vieţii umane, stă în aceea că tot aceeaşi fiinţă socială care a trimis filozofia kierkegaar- diană în recunoaştere a devenit într-un mod tot mai larg şi mai adînc baza ideologică a practicii artistice a unor personalităţi înzestrate şi a unortendinţe plinede influenţă. Fetişizarea mediului uman ca un „sistem" iraţional de puteri absurd-antiumane, a interiorităţii umane ca o monadă închisă în sine ermetic şi fără ferestre, a cărei exteriorizare va fi în mod necesar neînţeleasă de ceilalţi oameni şi care nu poate înţelege nici o exteriorizare a celorlalţi oameni în ce o priveşte, sărăceşte conţinutul, schilodeşte forma în aşa măsură, încît devine chiar imposibil să exprimi artistic copia modelului: antiumanitatea capitalismului actual, totala lipsă de sens a vieţii umane în capitalism. Căci, aşa după cum în realitatea socială obiectivă omul nu se poate însingura decît în societate, tot aşa însăşi neputinţa de a exprima concret o stare sufletească presupune relaţia normală, oricît de alterată ar fi ea în cazul dat, a interiorului şt exteriorului. Aceasta diferenţiază de ex. *Procesul* lui Kafka de *Molloy* al lui Beckett; la Kafka apare incognito-ul absolut al omului particular ca enormitate revoltătoare şi evocînd revolta existenţei umane — chiar dacă negativ — pe baza soartei speţei; pe cînd Beckett se aşază satisfăcut în particularitatea absolutizată în mod fetişist. Deoarece în recunoaşterea spontană a identităţii interiorului şi exteriorului este vorba de o premisă elementară a vieţii omeneşti, de viaţa în comun a oamenilor în genere, această opoziţie confirmă din nou concepţia goetheană a miezului şi cojii. Adîncimea aparentă a unui Beckett nu este altceva decît împotmolirea în anumite simptome ale unei superficii nemijlocite pe care o oferă capitalismul zilelor noastre. Şi ce este altceva decît ceea ce Goethe numeşte coajă?

Conţinutul şi interiorul nu converg numai estetic; şi aici raportul estetic exprimă ceva obiectiv — fireşte, oricum raportat la om. în raţionamentele citate mai sus, Hegel numeşte identitatea interiorului şi exteriorului „conţinut şi totalitate, care este interiorul devenind tot pe atît exterior ,'[1]. Această

identitate capătă în oglindirea estetică o nouă intensificare, ca urmare a funcţiei formei estetice care conduce trăirile receptive şi care le evocă. Ce e artistic în orice conţinut se manifestă, în timpul constituirii esteticului din unitatea încă nediferenţiată, haotică a manifestărilor magice ale vieţii şi a conflictelor cu mediul, în mod cu totul spontan. Oamenii credeau că realizează finalităţi magice atunci cînd într-un oarecare domeniu şi în multe privinţe realizau arta înaltă. Este de la sine înţeles că în această perioadă o separare conceptuală între conţinut şi formă, o reflexie separată asupra formei artistice nu putea să intre în nici un fel în conştiinţa lor. Natural, creatorii au meditat şi atunci asupra perfecţiei tehnice a creaţiilor lor, şi logica inerentă trebuia să le îndrepte reflexia către probleme estetice de formă, fără ca prin aceasta ea să trebuiască, ba chiar să poată deveni conştientă ca atare. Experienţele noastre referitoare la trepte de evoluţie mult mai tîrzii arată cît de des artişti de seamă au formulat intuiţii foarte importante ale problemelor formale ca simple înnoiri tehnice, rezerve etc. întrepătrunderea tehnicii şi a formei aparţine esenţei comportării creatoare
— în literatură ceva mai puţin hotărît decît în artele plastice şi în muzică — şi delimitarea lor conceptuală exactă rămîne o sarcină a esteticii.

Această tendinţă este întărită prin faptul că forma estetică, cum am arătat în repetate rînduri, este întotdeauna forma unui conţinut determinat. Acest specific al ei a îngreuiat în mod decisiv revelarea ei ca factor conştient în estetică. Pentru creator se confundă, la fel ca, din partea activităţii sale, tehnica şi forma, tot aşa, din partea sarcinii concrete respective, materialul, conţinutul, materia etc. ca obiecte ale procesului formativ. Şi în special, atîta timp cît structura socială dă operei de artă prescripţii foarte hotărîte atît în ce priveşte conţinutul cît şi forma, este natural ca să nu se formeze reflexia estetic-filozofică asupra raportului dintre conţinut şi formă, chiar atunci cînd arta a devenit de mult un fenomen social independent. Materialismul robust şi dialectica spontană din gîndirea incipientă se contopesc aici cu aceste tendinţe tot atît de
active, în mod necesar, în practica estetică. Numai dominaţia filozofiei idealiste sileşte la separări mai precise, la luări de poziţie mai hotărîte. Antimaterialismul militant al lui Platon şi în special dezvoltarea acestei direcţii de gîndire a sa la urmaşii săi, în mistica teologică, duc la separarea pregnantă a conţinutului şi formei. Cu cît forma, suprimîndu-se pe sine, se dematerializează, în vîrful mitic al sistemului, cu atît mai mult stă faţă de conţinuturile concrete — materiale şi pămînteşti — în raportul unei dualităţi puternic delimitative. Fiindcă aceste concepţii ale formei (şi urmările lor teoretice) stau în cea mai strînsă legătură cu alegoria, le vom trata mai pe larg în ultimul capitol. Pentru stadiul actual al problemei, noua varietate a idealismului filozofic, care s-a răspîndit în special sub influenţa lui Kant, este oricum mai importantă. Oricît el se deosebeşte de altfel de idealismul antic sau medieval, el are totuşi cu acesta tendinţa comună de a deschide o

prăpastie adînca între formă şi conţinut. Schiller, care — aşa cum autorul a încercat să arate în alte studii — era atît de puţin ortodox kantian, încît estetica sa deschide deja drumurile către Schelling şi Hegel, spune despre filozofia transcendentală că în ea „totul depinde de a libera forma de conţinut" prin care, în mod semnificativ, el zăreşte în acelaşi timp o separare a necesităţii de hazard; el vede clar că de aceasta se leagă tendinţa ,,de a gîndi ceea ce e material numai ca o piedică" şi sensibilitatea ,,să o reprezinţi într-o necesară contradicţie cu raţiunea". Că această atitudine, după Schiller, corespunde numai literei, nu spiritului sistemului kantian, nu poate infirma influenţa ei foarte întinsă, chiar asupra esteticii lui Schiller.[25]

Este de aceea foarte instructiv să aruncăm o privire asupra poziţiei lui Schiller faţă de raportul formă-conţinut, spre a vedea ce rătăciri teoretice poate să dea în această chestiune idealismul filozofic chiar şi la un gînditor care este în acelaşi timp un mare poet şi de aceea — în ciuda concepţiilor sale teoretice de bază — poate dobîndi şi teoretic priviri cu totul adînci în centrul problemei. Schiller spune următoarele asupra raportului dintre formă şi conţinut în operele poetice: ,,într-o cu adevărat frumoasă operă de artă, conţinutul nu trebuie să facă nimic, forma însă trebuie să facă totul; căci prin forma singură se acţionează asupra întregului omului, prin conţinut însă numai asupra cîtorva puteri

[25] Schiller: *Briefe Ober die âsthetische Erziehung des Menschen,* scris. XIII. în ce priveşte critica mea a concepţiei lui Kant-Schiller, cf. cartea mea *Beitrâge zur Geschichte* der *Asthetik*, Berlin, 1954, p. 11 urm.

[1] *Ibidem.*

singulare. Conţinutul, oricît de sublim şi de cuprinzător ar fi, acţionează deci oricînd limitativ asupra spiritului, şi numai de la formă se poate aştepta o adevărată libertate estetică. în aceasta constă deci secretul artistic propriu al maestrului, *că el distruge materialul prin formă;* şi cu cît materialul în sine este mai impozant, mai pretenţios, mai seducător,, cu cît acesta se impune despotic cu efectul *său,* sau cu cît cel ce contemplă este dispus să se confunde nemijlocit cu materialul, cu atît mai triumfătoare este arta, care îl sileşte pe acela să dea înapoi şi îşi afirmă dominaţia asupra acestuia din urmă. Cugetul privitorului şi al celui ce aude trebuie să rămînă cu totul liber şi nevătămat, el trebuie să plece din cercul magic al artistului curat şi perfect, ca din mîinile creatorului". Raţionamentul lui Schiller arată clar că este prins în filozofia transcendentală, şi chiar în părţi hotărîtoare, în ceea ce el însuşi a numit simpla ei literă, în opoziţie cu spiritul ei. Cînd el spune că numai forma acţionează asupra omului întreg, că conţinutul nu deşteaptă însă decît puteri singulare, că orice conţinut, şi cel mai cuprinzător, acţionează limitativ asupra spiritului, el se refugiază în separarea kantiană dintre formă şi conţinut, fiindcă el a trăit cu o intensitate clarvăzătoare, rară în timpul său, modul în care conţinuturile fetişizate şi formele fetişist încremenite ale societăţii burgheze îşi exercitau o influenţă de dezintegrare asupra vieţii spirituale a omului. Iluziile unei vindecări a acestei boli, pe care Schiller le hrănea ca urmare a avîntului prerevoluţionar şi revoluţionar al literaturii germane, se concentrează, după cum e şi de înţeles, asupra misiunii educative a formei artistice şi îşi găsesc un reazăm filozofic — din punct de vedere obiectiv, desigur, foarte problematic — în gîndirea lui Kant şi a tînărului Fichte.

Aceasta nu lămureşte totuşi decît istoric poziţia lui Schiller în problema conţinut-formă, nu spune însă nimic asupra justeţei sau falsităţii de fapt a răspunsului său. Dar nu este greu de văzut pentru noi că omul întreg, în viaţa de toate zilele, nu este fărîmiţat prin aceea că el absoarbe, primar, conţinuturi (desigur — spus în opoziţie cu Kant — totdeauna cu o formă, chiar dacă nu cu o formă artistică) şi că reacţionează practic la acestea, ci este fărîmiţat numai prin structura specifică a unor formaţii sociale determinate care influenţează falsificînd asupra relaţiei conţinut- formă în nemijlocirea vieţii de toate zilele. Tot atît de la sine înţeles este — în afara sferei filozofiei transcendentale — că viaţa de toate zilele şi arta nu se deosebesc una de alta ca domenii în care stăpîneşte conţinutul sau forma, ci ca urmare a deosebirii calitative în relaţia conţinut-formă, în ambele.

Schiller simte totodată că în această deducţie ceva nu este în ordine, căci sare fără nici o mijlocire de la opoziţia generală dintre formă şi conţinut la cea particulară dintre formă şi material în artă. Materialul este însă un foarte specificat şi diferenţiat mod de manifestare al conţinutului general, care cuprinde totul: materialul este acea parte a conţinutului de viaţă

[1] *Ibidem*, scris. XXII

experimentat şi trăit pe care un poet îl relevă pentru a-l prelucra ca conţinut al operei sale respective. O atare alegere nu se face niciodată la poeţii autentici în mod întîmplător; materialul trebuie să conţină ceva ce corespunde într-un fel oarecare finalităţilor, dispoziţiilor sale poetice etc., pentru care şi în simplul fapt al alegerii materialului este conţinută un fel de preformare artistică. Ba mai mult chiar, munca poetică constă în esenţă în aceea de a dezvolta din material acest conţinut esenţial pentru poet, dea-l formaîn aşafelcaşi cum componentele sale, scurgerea, proporţiile şi intensificările acestora ar creşte organic din el, ca şi cum forma aleasă şi realizată de poet ar fi fost de la început imanentă materialului. Pictorul lui Tolstoi, Mihailov, din *Anna Karenina,* care desigur este aici un purtător de voce al scriitorului său, exprimă aceasta în felul că pictorul trebuie să îndepărteze vălurile ce acoperă încă figurile sale, că trebuie însă să o facă fără să strice astfel figurile înseşi; greşeli apar cînd îndepărtăm aceste văluri fără precauţie. Schiller însuşi era şi ca poet prea conştientşi puternicspre a aplicaoatît de organică metodă; totuşi scrisorile lui din perioada muncii la *Wallenstein* arată că principiul cel mai general, ultim, al modului său de a crea îi indica totuşi o direcţie asemănătoare.

Prin aceasta am şi caracterizat totodată sfera adevărului şi falsului în formula celebră a lui Schiller. Falsul este cel mai uşor de indicat: dacă Schiller s-ar fi gîndit numai la ceea ce constituie sensul verbal al afirmaţiei sale, atunci el ar fi, după cum s-a pretins nu rareori, teoreticianul unei „,pure“ arte a formelor, un străbun al artei pentru artă. Această aparenţă falsă rezultă din terminologia lui Schiller, tributară filozofiei transcendentale, de care el nu poate să se dezbare nici aici; dacă anume lumea •conţinuturilor ar fi într-adevăr ceva în sine amorf, căruia exclusiv forma ar putea să-i confere o obiectualitate distinctă, dacă astfel orice sens adevărat — fie el teoretic, etic sau estetic — arfi conţinut numai în forme, atunci această formulă celebră s-ar potrivi şi ea. Dat fiind însă că în realitatea obiectivă şi, prin aceasta, în fiecare din oglindirile juste ale ei domină o unitate inseparabilă a conţinutului şi formei, domină neîntrerupta răsfrîngere unul în altul, propoziţia lui Schiller se năruie inconsistentă în ea însăşi, ca şi celelalte afirmaţii despre realitate ale filozofiei transcendentale. Privit real, materialul poeziei, tot astfel ca şi orice conţinut, este un material deja format, desigur nu încă într-un sens estetic. Realizarea poetică nu constă deci în a ridica ceva în sine lipsit de formă la ceva format, ci de a distruge formarea nemijlocit legată de viaţă a materialului şi de a găsi pentru miezul său, curăţit de coajă în această muncă, forma estetică adecvată, specifică lui, forma acestui conţinut determinat, forma unei noi nemijlociri evocative. în determinarea acestei forme revine de aceea, în mod natural, conţinutului materialului o importanţă hotărîtoare; desigur nu într-o obiectivitate abstractă, ci în sensul intenţiei poetului în ce priveşte alegerea materialului şi al intenţionării obiective a materialului într-o atare prelucrare. (Aceasta este ceea ce Mihailov al lui Tolstoi înţelege prin îndepărtarea precaută a vălurilor.) Munca formatoare a creatorului este de aceea una contradictorie: el trebuie,

pe de o parte, să distrugă într-un anumit sens aceste forme, căci realitatea însăşi este estetic neutră, organizarea şi ierarhia, categoriilor ei este profund străină decele estetice, obiectualitateaobiectelor, sistemul lor de relaţii etc. este cu totul altceva decît ceea ce cer legile diferitelor arte în raport cu obiectualitatea, cu legăturile ei etc. Pe de altă parte, oglindirea estetică este totuşi o reproducere a realităţii aşa cum este ea obiectiv, în sine, şi anume aşa cum apare în mod determinat şi concret în acea felie a realităţii care a devenit material. Sfărî- marea formelor nemijlocit date ale realităţii conţine deci şi momentul fidelităţii faţăde realitate; şi aceastăsfărîmare este o suprimare dialectică, ce nu trebuie să neglijeze păstrarea şi înălţarea-mai-sus sub pedeapsa neizbutirii. Abia foarte complicata alternare a acestor tendinţe opuse, abia ascuţirea lor la maxim poate să ducă la identitatea dintre conţinut şi formă în opera împlinită. De aceea ar trebui, pentru ca obiectiv să atingem adevărul, ca propoziţia lui Schiller că materia este „distrusă1* prin formă, să fie întregită prin cea polar opusă că materialul plăsmuit „distruge" forma. Se poate chiar spune că, în sens originar estetic, a doua propoziţie care contrastează, considerată şi ea pentru sine, se apropie mai mult de faptele estetice autentice decît prima, care în izolarea ef îndepărtează de ele.

Căci forma artistică, fiind a unui conţinut determinat, creează mereu o „lume" fiinţînd-pentru-sine, care este ^chemată să evoce, acţionînd autonom, propria-i fiinţare-pentru-sine. în acţiunea evocativă asupra celui ce recepţionează apare de aceea cu necesitate o „lume", adică o

unitate de conţinuturi organică, organizată, închisă în sine şi solidară. Nemijlocit, în acţiunea cu adevărat biruitoare asupra celui ce recepţionează, va fi trăită de către acesta o atare Jume" concretă, semnificativă în sine şi pentru el. Această dizolvare completă a formei în conţinutul plăsmuit de ea urmează, nu în ultimă instanţă, din convergenţa analizată •de noi a celor două perechi opuse: conţinut-formă şi interior-exterior. Căci caracterul intensiv, infinit de „lume" al operei are ca premisă şi o atare identificare a interiorului şi exteriorului; unitatea lor, care în viaţa însăşi se manifestă numai ca tendinţă, se impune aici ca transparenţă împlinită a fiecărui obiect, a fiecărei figuri, a fiecărei situaţii etc.; fiecare din ele răspîndeşte tocmai prin apariţia sa exterioară, în mod nemijlocit, -evocativ şi deplin, interiorul său adecvat. Cunoaşterea că această „lume" îşi datoreşte existenţa estetică puterii învingătoare a formelor este ulterioară, dar desigur construită pe cea dintîi şi presupunînd-o.

Schiller atinge legătura justă a categoriilor în măsura în care procesul creaţiei este de fapt un drum de la materialul dat la devenirea sa împlinită ca formă; mai precis: simplul raport formă-conţinut legat de viaţă al materialului este transformat prin munca artistică în aşa fel, încît pentru purul şi esenţialul conţinut al materialului este găsită şi plăsmuită o formă ce reprezintă într-adevăr forma acestui conţinut unic determinat. Aceasta este însă numai definiţia procesului de creaţie. Reuşita lui se exprimă tocmai în aceea că apare o operă complet închisă în sine al cărei efect evocativ asupra celui ce o recepţionează are însă, aşa cum am văzut de repetate ori, un caracter de conţinut: spectatorul furat d*e Wallenstein* nu admiră nemijlocit înţelepciunea cu care Schiller a articulat, a construit, a potenţat etc. acest material aspru, ci ei va fi impresionat de soarta lui Wallenstein, de sub stratul istoric-omenesc al tragediei sale. Că acest fel de efect este la Shakespeare încă mai puternic, ajută la determinarea rangului estetic al celor doi poeţi; se poate observa în genere că acest fel de efect apare de obicei chiar la cei mai mari — Homer, Shakespeare, Cervantes, Tolstoi — şi că un efect imediat, spontan predominant al formei — să ne gîndim de ex. la Hofmannsthal, la Valery etc. — este de cele mai multe ori semnul unei substanţialităţi mai puţin receptive faţă de lume a personalităţii poetice. Astfel, şi analiza noastră duce la confirmarea ordonării goetheene a oamenilor după esenţa lor ca miez ■şi coajă; că înăuntrul acestor poli se găseşte şi trebuie să se găsească o infinită varietate de etape intermediare, nu schimbă nimic în ce priveşte semnificaţia fundamentală a acestei determinări.

PREMISELE COSMICITĂŢII OPERELOR DE ARTĂ

Dacă reflectăm asupra diferenţei acestei arte faţă de aceea care a fost caracterizată ca a unei copilării normale, atunci putem desluşi o altă determinare a genezei esteticului, care joacă şi în dezvoltarea sa ulterioară un rol important: depăşirea limitelor naturii, dominanţa determinărilor ce îşi au originea în solidarizarea socială a oamenilor, derivînd din raporturile oamenilor între ei şi din schimbul — condiţionat social

— cu natura care devine tot mai bogat. Neimitabilul la Homer constă, nu în cele din urmă, şi în faptul că această retragere a limitei naturii a început deja, dar că totodată viaţa socială a omului, ce năvăleşte pe urmă-i, se revelează totuşi ca o ,,natură" nouă creată de oameni pentru oameni. în frumuseţea paradoxală a imaginilor din peşteri domină încă această învăluire; limita naturii nu apare deocamdată ca atare, dimpotrivă, ca un contur înnăscut al vieţii omeneşti însăşi. Obiectiv, omul a reziliat, desigur, cu primul său gest de muncă, cu primul său cuvînt articulat intenţionînd conceptul, legarea sa deplină de natură. El are totuşi nevoie de un drum nespus de lung spre a transforma, la ieşirea din natură, acest în-sine într-un pentru-sine conştient. Tocmai magia ca „concepţie a lumii" care însoţeşte postfestum primii paşi ai acestei retrageri a limitelor naturii în conştiinţa oamenilor, — în acelaşi timp luminîndu-le şi întu- necîndu-le — face imposibil un pentru-sirie devenind formă, atît în gîndire cît şi în plăsmuire. Ce este normal în trăsăturile de copilărie la Homer stă tocmai în aceea că nici o atare influenţă nu mai poate opri reflexia omului asupra sa însuşi, în timp ce pentru majoritatea celorlalte produse ale acestei etape asemenea puteri rămîn încă active; de aceea

irămîn valabile pentru ele cuvintele lui Marx: „Există copii needucaţi şi copii bătrîneşte cuminţi. Multe dintre popoarele vechi aparţin acestei •categorii"[26].

Desigur, această retragere a limitei naturii este ceva relativ, şi această relativitate conţine o contradicţie de nesuprimat, şi de aceea foarte rodnică. Omul nu poate, obiectiv ca şi subiectiv, să iasă cu totul din natură. •Obiectiv, deoarece cîmpul hotărîtor al activităţii sale sociale trebuie să rămînă totdeauna schimbul de materii al societăţii cu natura. El poate să
o supună oricît finalităţilor sale, poate să o stăpînească încă pe atît de •mult; prin această dominaţie însăşi este pusă imposibilitatea suprimării naturii ca obiect al practicii lui. Subiectiv, fiindcă omul, oricît de socializat ar fi, trebuie totuşi să existe biologic ca fiinţă a naturii. Ca om, el este anume produsul propriei sale munci; prin aceasta el poate însă doar transforma energic datele sale animal-biologice, poate produce în multe privinţe ceva ce nu a existat în natură înaintea acestui proces de auto- creaţie; oricum, indisolubila legătură de baza lor biologică pînă şi a capacităţilor celor mai înalte, a celor mai depărtate de natură, rămîne de nesuprimat. Prin aceasta, contradicţia fundamentală se relativizează mnai departe şi se reproduce la un nivel tot mai înalt. Căci, pe de o parte, fiinţa antropologică a omului nu suferă de la umanizarea sa nici o schimbare calitativă esenţială; pe de altă parte, în cursul dezvoltării se fixează însuşiri şi moduri de reprezentare produse social în aşa fel, încît faţă •de fiecare nou ivit ele apar în efectul lor nemijlocit ca „naturale", for- tmînd un fel de „a doua natură". în evoluţia reală, de aceea,retragerea .adevăratei limite naturale este adesea împletită, de nediferenţiat, cu o luptă contra „naturii a doua" ivită din obişnuinţa socială.

Dialectica unui atare drum greu şi plin de luptă către mai sus este însă pentru oglindirea estetică de o importanţă deosebită. Oglindirea ştiinţificăa realităţii, rezultată direct din muncăşi influenţînd-o pe aceasta de multe ori direct, trebuie ca, corespunzînd esenţei sale dezantropo- morfizante, să ducă o luptă frontală faţă de limitele biologic-antropo- logice ale omului. Dezvoltarea principiului estetic trebuie să ocupe în acest complex al contradicţiilor o poziţie mult mai complicată. Căci atît menţinerea la forţele care se concentrează în ,,a doua natură" şi se •constituie acolo, cît şi alianţa cu noul care caută să distrugă sau cel puţin să remodeleze această ,,a doua natură", poate fi — după situaţie, adesea chiar după personalitatea artistului — favorabilă sau defavorabilă pentru

[26]Marx, *Grundriss der politischen Okonomie,* Moscova, 1939, voi. I, p. 31.

dezvoltarea artei. Considerat în perspectivă istorică largă, prirrdpiui care împinge înainte, luînd poziţie contra unei „a doua naturi" închistate, va avea, în general, fireşte, — dar nici aici necondiţionat — cîştig de cauză. Căci retragerea limitei naturii este o lege generală a evoluţiei umanităţii, şi oricît de inegal arta o urmează sau îi indică drumul, trebuie totuşi, în ultimă analiză, să se stabilească aici o convergenţă.

Căci — spre a ne întoarce la problema noastră actuală — conţinutul lumii formate mimetic creşte neîntrerupt în cursul acestei mişcări. Numai expresia verbală în retragerea limitelor naturii este negativă; în realitate este vorba mereu de o intensificare şi îmbogăţire a schimbului de materii între societate şi natură, de unde urmează cu necesitate că subiectul acestui proces, oamenii, care constituie societatea, trebuie să-şi constituie şi unii faţă de alţii raporturi mai multiple şi mai variate, ceea ce va înmulţi, diferenţia şi afina şi determinările lor interioare. Cînd şi în ce circumstanţe o atare dezvoltare exercită asupra culturii: în genere şi asupra artelor în particular o influenţă favorabilă, sau care încurcă, opreşte etc. este o problemă care atît în cazuri particulare concrete, cît şi într-un mod mai generalizat trebuie soluţionată de materialismul istoric. în orice caz se ivesc cu aceasta în viaţa de toate zilele a oamenilor probleme noi, cresc conţinuturi noi, cu care mimetica estetică, plăsmuirea artistică trebuie să se confrunte. Astfel — din nou considerat în perspectivă istorică largă — plăsmuirea definitivă a lumifc proprii a operelor de artă, bogăţia şi amploarea caracterului lor cosmic, va fi un rezultat al acestei evoluţii. Forţa promotoare a evoluţiei artei' este tocmai — în ultimă analiză — această relaţie a ei faţă de viaţa de toate zilele; problemele noi pe care aceasta le pune artei, ea trebuie să le soluţioneze în sens artistic.

Dacă acum aceste probleme noi sînt puse direct din partea conţinutului, sau dacă prin influenţa unei atare misiuni sociale din partea vieţii la adresa artei se ivesc, imediat şi în aparenţă direct, încercări de înnoire a formelor, este iarăşi o întrebare concret-istorică ce nu trebuie să ne ocupe mai îndeaproape aici. Principial trebuie spus numai că întrebările estetice cele mai formale în modul lor nemijlocit de apariţie pot fi reduse — în ultimă analiză — de fiecare dată la o nouă constelaţie obiectivă în realitatea socială, la reflexele lor de trăire în viaţa de toate zilele; chiar dacă artiştii joacă în aceasta un rol extrem de pionierat, transpunînd tendinţe care acţionează numai incipient, numai în germene, imediat în metamorfoze pe plan formal. Aici vrem, spre a lămuri mai departe în sens filozofic geneza cosmicităţii operelor de artă mimetice, să atragem atenţia asupra unei probleme la care este vorba, aparent, de o pură întrebare de formă: asupra constituirii culorii locale în pictură. In timp, ne depărtăm, desigur, iarăşi foarte mult de imaginile din peşteri tratate anterior; datfiind însă că prăbuşirii culturii excepţionale care le-a produs i-a urmat o lungă perioadă de predominanţă a ornamenticii acosmice, putem, aşa cum s-aîntîmplat şi pînă acum, să tratăm problemele genezei filozofice cu totul principial şi nu strict cronologic, cu atît mai mult cu cît va fi vorba de feluri de transformări care, prin ultima lor structură, se repetă mereu în cursul istoriei, desigurîn modalităţi diferite.

Wickhoff a cercetat această întrebare în arta greco-romană. El ajunge pe baza unor largi analize istorice la rezultatul că tratarea culorilor, chiar la o relativ atît de tîrzie operă ca

sarcofagul lui Alexandru, era pur decorativă, adică se clădea pe legile selecţiei fiziologice a culorilor, pe baza culorilor complementare (galben deschis şi violet, purpur şi verde etc.). Wickhoff spune: „Asupra privitorului, care trăieşte în aceleaşi condiţii fiziologice ca şi pictorul, observarea acestei legi, la fel ca şi simplele raporturi matematice în arhitectură, a produs, fără ca să-i fie conştientă, o impresie plăcut liniştitoare."[27] Numai foarte treptat apar în detalii (faţă, trup, arme etc.) adevărate culori locale, la început fără să aşeze esenţa compoziţiei coloristice pe baze noi. Wickhoff găseşte temeiul pentru această mutaţie, care croieşte o cale nouă în istoria picturii, în aceea că a apărut necesitatea de a reprezenta obiectele ca fiind indisolubil legate de spaţiul care le înconjoară. ,,De îndată'ce articularea fondului, fie el realizat ca peisaj sau ca interior, era împlinită, un liber arbitru în distribuirea culorilor nu mai era posibil, sau era cu totul altfel limitat decît în perioada anterioară. Peisajul şi cerul deasupra, marea şi fluviile, clădirile în interior şi afară, cu covoare şi unelte, erau inteligibile în legătura lor numai dacă erau reprezentate prin imitarea culorilor lor naturale, şi aceasta trebuia să ducă repede la o reprezentare cu totul naturală a figurilor ce se mişcau în acest mediu." [28]

Se vede: această problemă se leagă — chiar dacă nu nemijlocit istoric — totuşi, în ce priveşte esenţa estetică, de acele probleme pe care le-am tratat înainte referitor la picturile paleolitice din peşteri: de cosmici- tatea picturii. Căci este clar de altfel că mimetica picturală a realităţii vizibile nu poate obţine caracterul unei „lumi" decît atunci cînd obiectele reprezentate stau unul faţă de altul şi faţă de mediul lor într-o reală relaţie reciprocă, rezultînd din însăşi obiectualitatea lor. Spaţiul plăsmuit pictural, ca unitate concretă senzorial-spirituală a unor atare complexe de relaţii, este singur în stare să evoce artistic existenţa unei lumi. îndată ce această unitate concretă plină de contradicţii lipseşte, trebuie ca imaginii să-i lipsească acea adîncime pe care am descris-o mai înainte la ornament, trebuie ca ea să rămînă, potrivit intenţiei artistice, decorativ-ornamentală, ca de ex. imaginile boşimanilor, sau chiar unele imagini paleolitice din peşteri, din Spania de sud, în contrast cu reprezentările de animale analizate de noi. Nu este probabil o întîmplare că cele dintîi înclină, în ce le priveşte coloritul, foarte mult spre condiţionarea pur fiziologică, chiar dacă unele obiecte — privite abstract — sînt colorate corespunzător modelelor realităţii, în timp ce acestea din urmă, în ciuda gamei lor de culori foarte reduse, sînt mai aproape de culorile locale. Şi nu va fi de asemeni întîmplător dacă în primul caz, chiar la cea mai pasionată plăsmuire a figurilor, chiar la cea mai dramatică raportare una faţă de alta, nu apar decît contururi plate; în al doilea, din contră, o mişcare plastică interioară la care ai putea avea impresia că spaţiul în care trăieşte animalul a fost îndepărtat, în opoziţie cu primul caz, în care un spaţiu, chiar cînd oameni şi animale sînt puşi în acţiune unii faţă de altele, nu există în genere şi nici nu poate exista.

'Wickhoff: *Romische* Kunst, Berlin, 1912, p. 100.
[28]*Ibidem,* p. 102 urm.

Desigur că practic, oamenii, dezvoltaţi de altfel foarte diferit, au stăpînit precis spaţiul care îi înconjoară nemijlocit (şi de aceea l-au cunoscut). Nu este deci vorba de o „descoperire a spaţiului" cînd apare necesitatea mimeticii sale picturale. Pictura „aspaţială" descrisă deWickhoff, cu o compoziţie de culori fiziologic-decorativă, se continuă în epoci în care cultura greco-romană depăşise de mult, în dominarea geometrică a spaţiului, începuturile originar pur empiric-practice, ba chiar putea să-i dea o expresie teoretică. Se naşte acum o necesitate nouă, dictată de viaţă, şi nu numai un nou fel de observare a naturii, cu atît mai puţin o simplă dezvoltare a tehnicii. Cînd laWickhoff este vorba de un fond violet al unor viţe-de-vie galbene, nici creatorii, nici receptorii nu au crezut că e vorba aici de redarea unui raport de culori din realitate. Tocmai simultaneitatea problematicii picturale noi: anume culoarea locală a obiectelor şi plăsmuirea unui spaţiu concret, umplut cu obiecte, arată că necesitatea ieşită din viaţa de toate zilele era îndreptată asupra ansamblului acestor determinări mai curînd decît asupra unei noi calităţi

în oglindirea artistică a realităţii. Observarea mai atentă, cerută prin aceasta, a culorilor locale din natură, străduinţa de a rezolva tehnic plăsmuirea spaţiului (perspectivă etc.) sînt fenomene ulterioare, nu puncte de plecare propriu-zise către nou.

Leonardo da Vinci a schiţat just temelia estetico-filozofică a acelor noi necesităţi provocînd asemenea schimbări ce răstoarnă forma şi conţinutul artei. „Dacă poezia atinge filozofia morală, pictura este în centrul filozofiei naturii; dacă cea dintîi descrie operaţiunile spiritului contemplativ, aceasta din urmă operează cu spiritul în mişcări." [29] Trebuie numai ca noi, în spiritul lui Leonardo, să dăm conceptului de mişcare o semnificaţie cu totul largă, aşa ca el să conţină în sine totalitatea relaţiilor reciproce ale omului cu mediul său vizual perceptibil (şi acele relaţii luate principial în sensul cel mai larg). Trebuie apoi să ne dăm seama că atare necesităţi vizuale nu se ivesc numai spontan, ci din punctul de vedere al activităţii şi receptivităţii artistice ele pot fi pînă la un anumit grad conştiente, chiar dacă cei ce le împărtăşesc estetic — activ sau pasiv — nu sînt în stare să formuleze conceptual ceea ce trăiesc şi fac. în sfîrşit, trebuie să fie clar şi că lipsa ce se iveşte astfel a unei lămuriri conceptuale nu anulează legătura adîncă dintre arta plastică şi filozofia naturii, recunoscută just de Leonardo. Natural, în ultima întrebare trebuie reţinut atît paralelismul cît şi divergenţa. Relaţia reciprocă dintrefilozofia naturii şi arta plastică nu era, în timpul lui Leonardo, doar mai intensivă, ci şi mai conştientă decît în Antichitate. Faptul totuşi că artiştii, chiar înainte de Leonardo, valorificau pentru practica lor artistică rezultate şi metode ale'cercetării naturii, care în acest timp erau mult mai strîns legate decît mai tîrziu cu filozofia naturii, este neîndoielnic. O atare legătură, desigur mai laxă şi mai puţin conştientă, a existat şi în Antichitate. Cu constatarea unor astfel de relaţii conştiente sau semiconştiente, problema legăturilor obiective nu este totuşi epuizată nici istoric, nici estetic. Plecăm mereu de acolo că viaţa de toate zilele pune pe de o parte întrebări precise ştiinţei şi artei, le dispune la rezolvarea unor sarcini precise — chiar cînd acestea nu ajung la expresie în mod conştient sau numai în forme false —; şi că pe de altă parte toate rezultatele acestor două domenii de obiectivare îmbogăţesc viaţa de toate zilele prin cele mai felurite mijlociri, făcînd ca gîndirea ei, modul ei de simţire să fie mai largi, mai adînci, mai cuprinzătoare, prin care ştiinţa şi arta sînt silite la rîndul lor

[29] Leonardo da Vinci: Oer *Denker, Forscher und* Poet, Jena, 1906, p. 156.

la reformulări ale cîmpului lor de activitate etc. etc. Numai plecînd de la condiţii de dezvoltare destul de complexe poate deveni inteligibilă problema spaţiului pictural. Fără îndoială, practica de toate zilele obţine în primele stadii impulsuri decisive de la gîndirea ştiinţifică (de filozofie naturală), liberîndu-se de prejudecăţile magice şi mai tîrziu religioase; am amintit înainte despre importanţa geometriei. Conceperea spaţiului, bazată mai întîi pe intuiţie şi reprezentare, se ridică astfel la nivelul noţiunilor pure, fapt prin care sînt deschise pentru viaţa oamenilor perspective de neimaginat pînă atunci, — este de ajuns ca să ne gîndim în această privinţă la drumul care duce de la căutarea de adăpost în peşteri etc. la clădirea de locuinţe asigurate şi stabile. Întrucît oamenii învaţă să stăpînească în acest fel, în gîndire şi practic, spaţiul care îi înconjoară, se naşte în ei un complex de trăiri cu totul nou care în perioada sălbăticiei trebuiasăfiecu totul necunoscut: trăirea dominaţiei absolute asupra mediului lor, asupra lumii înconjurătoare, trăirea lumii ca patrie a oamenilor. Baza materială pentru aceasta se dezvoltă în cursul multor mii de ani: conştiinţa unei anumite asigurări a vieţii, a siguranţei ca formă obiectivă şi subiectivă a existenţei normale. Aici, cuvîntul ,.normal" trebuie relevat în special, căci prăbuşirile, catastrofele etc. nu se lasă eliminate din imaginea obiectivă a lumii, şi, de aceea, din trăirea ei. Totuşi faptul unei „securităţi" obiective a vieţii omeneşti normale, oricît de limitată ar fi la început sfera sa, înseamnă o revoluţie în modul de a simţi omenesc, care astăzi a devenit atît de firească, încît contrastul ei strict real poate de abia fi retrăit.[30]

Aceasta nu înseamnă însă de loc că cel puţin anumite puncte nodale ale acestei linii nu ar putea fi constatate istoric mai mult sau mai puţin exact. Considerăm acum pe scurt saltul aici descris în istoria picturii, plăsmuirea spaţiului înăuntrul imaginii, ca fiind o etapă importantă a acestui proces de evoluţie. Numai după ce succesele practice, economice, sociale şi tehnice au adus un anumit grad de siguranţă în viaţa normală a oamenilor, numai după ce gîndirea ştiinţifică a dus, teoretic şi practic, relaţiile spaţiale la o relativă înălţime, putea să se nască sentimentul că spaţiul ce înconjoară pe om nu ar fi ceva principial străin lui, chiar duşmănos, ci dimpotrivă, propria sa iume, ceva ce îi aparţine, care — într-un anumit sens, pînă la un anumit grad — formează o lărgire a propriei sale personalităţi. Cu împodobirea uneltelor, bunăoară, în timpuri ce nu se pot gîndi, omul şi-a cucerit şi în acest sens nou, ca parte integrantă a unei lărgiri a eului său, unele obiecte care formaseră, chiar înainte, practic-tehnic, o prelungire a razei sale de acţiune subiective. Răspîndirea generală a împodobirii uneltelor la popoarele primitive arată că aici este vorba despre un fapt elementar al vieţii. Dar cu toată aprecierea acestui pas însemnat în direcţia că omul începe să creeze în sine şi în jurul său o lume proprie, potrivită lui, nu trebuie uitat că o îngrămădire oricît de mare de obiecte de acest fel, atîta timp cît acest nivel durează, nu poate fi în stare să constituie în ansamblul ei o lume a

30 Este de remarcat că şi cele mai extreme filozofii ale desperării din timpul modern, de la Schopenhauer pînă la Heidegger, consideră ca una din principalele lor sarcini polemice lupta contra acestui sentiment al siguranţei, contra pretinsei sale orbiri, limitări, contra „decăderii" care se exteriorizează în el.

omului, tot atît de puţin după cum cea mai frumoasă podoabă corporală nu poate să-i ridice la adevărata personalitate. Pentru aceasta este nevoie de un grad mai înalt al pătrunderii mediului nemijlocit al omului de către principiile de viaţă ale existenţei sale, şi tocmai aceasta seîntîmplăîn evoluţia la care ne referim.

Este sigur că astfel are loc o ruptură cu nemijlocirea, o anumită distanţare a omului de el însuşi, de propria lui activitate şi propria iui existenţă. în muncă se naşte prima relaţie subiect-obiect reală, şi abia prin aceasta se constituie un subiect în sensul autentic al cuvîntului. Chiar Hegel a remarcat just în această privinţă că astfel încetează nemijlocita lipsă de distanţă a instinctului brut şi a împlinirii sale brute: ,,în unealtă, subiectul constituie un termen mediu între el şi obiect, şi acest termen mediu este raţionalitatea reală a muncii [31]". Este clar apoi că împodobirea uneltelor reprezintă o nouă creştere a acestei distanţări, şi anume- tocmai aceasta este esenţial pentru noi — într-o altă direcţie, după cum am analizat pe scurt mai sus. Chiar prin simpla sa punere, imaginea conferă acestei noi distanţe o potenţare nouă, accentuată calitativ: apare o formaţie creată de om, care serveşte exclusiv ţelului de a lămuri pe om asupra lui însuşi, prin reflectarea lumii sale interioare şi a mediului, şi de a-l ridica prin aceasta deasupra lui însuşi, aşa cum el este dat în viaţa de toate zilele pentru el însuşi, de a-l ajuta în dobînairea conştiinţei de sine. Omul devine într-adevăr el însuşi atunci cînd el îşi creează propria sa lume din lumea oglindită de el şi şi-o ia în posesie.

întrebarea părînd nemijlocit pur tehnică a picturii: de a reprezenta mimetic, prin găsirea culorii locale a tuturor lucrurilor, ansamblul lor

[31] Hegel, *Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie,* Leipzig, 1923, p. 428.

ca un spaţiu concret, devine o paradigmă matură, a şcestui sentiment al vieţii înăuntrul esteticului: a creării unei lumi proprii omului. Cuvîntul „propriu" are aici trei semnificaţii, şi toate trei sînt la fel de importante pentru cunoaşterea acestui fenomen. Este mai întîi vorba de o lume pe care omul a creat-o pentru sine însuşi, pentru ceea ce este umani- tar-progresist în el însuşi; în al doilea rînd de una în care ceea ce este propriu lumii, realităţii obiective, apare în oglindire, dar în aşa fel, încît fragmentul inevitabil mic din ea ce formează conţinutul nemijlocit al imaginii să crească la o totalitate intensivă a determinărilor atunci hotărîtoare, înălţînd astfel o alăturare, poate în sine întîmpiătoare, de obiecte la o lume necesară în sine; în al treilea rînd de o lume proprie — în sensul artei —, în cazul nostru de una propriu-vizuală, în care conţinuturi şi determinări ale realităţii obiective sînt evocate mimetic, sînt deşteptate la existenţa estetică şi pot ieşi la iveală numai în măsura în care sînt transpuse în pură vizualitate. Opera de artă şi totalitatea intensivă a determinărilor sale presupune deci un atare mediu omogen al modului ei de apariţie senzorial-spiritual. Pluralitatea artelor nu estedeci un rezultat al diferenţierii unui principiu estetic unitar (a ideii estetice la marii filozofi idealişti); ea este, dimpotrivă, faptul originar al esteticului, şi principiul estetic poate fi dobîndit — în gîndire, nu pe planul esteticului nemijlocit — numai cînd ridicăm filozofic în conştiinţă comunitatea acestui mediu omogen. Nici concordanţa sistematică nu poate fi dedusă simplu dintr-un asemenea principiu, ea reiese, dimpotrivă, din sistemul acelor necesităţi ale vieţii umane care fac posibilă şi cer o formare-mai- departe în estetic.

De problemele mimetice ce rezultă din lumile proprii, astfel înţelese, ale operelor de artă ne vom ocupa mai tîrziu. Punctul de plecare trebuia anticipat aici, deoarece indicarea genezei artei la nivelul cel mai înalt al obiectivării ei, al autonomiei ei, ar rămîne altfel neinteligibilă. Ne întoarcem deci înapoi la problemele filozofice ale genezei. Cînd considerăm filozofic trecerea de la un colorit în esenţă fiziologic la fidelitatea faţă de obiect a culorilor locale, atunci ea se arată mai întîi ca renunţare la nemijlocire, şi cu aceasta — după concepţia justă a lui Hegel — ca un drum din abstract în concret, „căci nemijlocit şi abstract sînt identice. "* Adevărul acestei afirmaţii a lui Hegel s-a arătat în tratarea noastră a orna- menticii. Pentru a folosi în mod just dialectica în această privinţă, trebuie ca şi aici să fie luată în consideraţie relativitatea acestor determinări.

Căci orice nemijlocire este desigur abstractă în comparaţie cu'concreti- zarea care se impune o dată cu suprimarea ei; lărgirea cosmicităţii operelor de artă primeşte — văzută în perspectiva istoriei universale, abstracţie făcînd de neuniformitatea dezvoltării, de dările ei înapoi etc. — neîndoios o atare direcţie. Aici se exprimă deci o lege generală a evoluţiei artei. Pe aceasta nu o contrazice totuşi faptul că anumite realizări ale nemijlocirii ocupă o poziţie privilegiată tocmai în raport cu identitatea şi abstracţia lor. Astfel, tocmai ornamentica, în care totala unificare a nemijlocirii şi abstracţiei devine principiul constitutiv al specificului ei, al locului ei în sistemul artelor. Totuşi, chiar acolo unde nu intervine o atare fixare finală, ca în cazul tratat acum al coloritului condiţionat fiziologic, începuturile ocupă un loc particular; pe de o parte depăşirea dominaţiei lor exclusive înseamnă un atare salt calitativ în evoluţie, încît istoria picturii mimetice, strict privită, se înscrie aici; pe de altă parte — cum vom vedea mai tîrziu în detaliu — această suprimare conţine un moment decisiv al conservării, al ridicării pe un nivel mai înalt, în

legătura nou apărută. Toate acestea complică desigur identificarea hegeliană a nemijlocirii şi abstracţiei, dar nu micşorează în nici o privinţă adevărul său general. Putem tocmai vedea în pictura timpului celui mai nou că fiecare încercare hotărîtă de reîntoarcere la nemijlo- cirea abstractă aduce cu ea o abstracţie, o pierdere a lumii, tot aşa cum tendinţele către abstracţia pură au drept consecinţă necesară o nemijlocire precedînd obiectul, lipsită de lume.

în felul acesta ne-am depărta de îndată de la dialectica fixată aici în gîndire, dacă am vrea să zărim în generalitatea ei un act ce se întîmplă o dată, definitiv. Fiecare nemijlocit este mijlocit obiectiv, şi mijlocirile cele mai ramificate produc iarăşi noi nemijlociri. Aşa şi aici; căci nemij- locirea întrebuinţării combinaţiilor de culori fiziologice pentru scopuri decorativ-artistice este dedusă, desigur, printr-un şir lung şi complicat de mijlociri, din necesităţile pur fiziologice ale vieţii. Ea este în domeniul coloristicii tot atît de puţin un început, după cum percepţia contururilor şi suprafeţelor nu dă încă o ornamentică. Şi dacă în dezvoltarea esteticului există o paralelă justă faţă de coloritul determinat fiziologic, aceasta este de găsit tocmai aici.Wickhoff a vorbit, în pasajul citat de noi, despre „simplele raporturi matematice ale arhitecturii" ca despre o analogie explicativă a efectului; noi credem că comparaţia cu ornamentica ar fi încă mai potrivită, cu atît mai mult cu cît ambele moduri de prezentare artistică apar adesea împreună, unul întărind pe celălalt, de ex. în covoarele orientale. De altă parte să fie numai amintit pe scurt că în evoluţia ulterioară a picturii culoarea locală joacă, nu rareori rolul unei nemijlociri ce trebuie depăşită, ca în apariţia clar-obscurului sau,încă mai mult, la ivirea picturii de aer liber.

Această relativitate ce nu poate fi suprimată a nemijlocirii şi mijlocirii este o lege generală a dialecticii obiective ca şi a celei subiective, în estetică se adaugă — această lege generală rămînînd valabilă — încă specificul pentru domeniul ei, că fiecare operă de artă reprezintă principial o nemijlocire, că deci creaţia artistică nu distruge vechi nemijlociri ale vieţii şi se emancipează de ele decît spre a fixa în operă o nouă nemijlocire, absorbind noile complexităţi ale vieţii. In cazul nostru, al culorilor locale, am presupus tocmai aceasta. Ca o completare a dialecticii concrete care se manifestă aici, să mai observăm că ar fi cu totul fals ca din faptul condiţionării fiziologice a coloristicii originare, depăşită de culoarea locală, să conchidem asupra nemijlocirii ei absolute, să credem că ea ar putea fi dedusă direct din constituţia fiziologică a omului ca fiinţă naturală. Kant a atras tocmai atenţia că culorile pure ale spectrului nu conţin numai un „sentiment senzorial", „ci îngăduie şi reflexie asupra formei acestor modificări ale simţurilor"[32], putînd deveni în mod nemijlocit, prin fiinţarea lor întocmai astfel, expresia acestora. Aici ne mulţumim să trimitem la această părere a lui Kant, care nu este fără importanţă pentru problema tratată

[32] Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 42.
[1] Goethe: *Farbenlehre, Didaktischer Teii*, nr. 797. [a]
Ibidem, nr. 843.

acum. Deoarece Kant însuşi vede în această idealitate nemijlocită a culorilor o problemă a frumosului natural, ne vom ocupa în detaliu de teoria sa în tratarea acestui complex de întrebări. Să observăm numai atît, că el vrea să explice legătura afectivă a unor conţinuturi morale cu culorile pure printr-o influenţă a naturii asupra omului. Din punctul de vedere al unei clarificări estetice a întrebării, anume cum impresii pur fiziologice pot deveni purtătoare de conţinuturi umane, morale, sociale, şi prin aceasta vehicule ale unei activităţi şi receptivităţi mimetice, aceasta spune puţin. Căci atunci această semnificaţie morală ar fi deopotrivă fiziologic nemijlocită, ca şi efectul culorii pure însăşi, ceea ce contrazice toate experienţele antropologice asupra constituirii atît a sentimentelor morale, cît şi estetice.

Mult mai concret ia Goethe poziţie faţă de această problemă în *Teoria culorilor,* dedicînd întrebării noastre un paragraf întreg cu titlul semnificativ „Efectul senzorial-moral al culorii". Consideraţiile lui Goethe

merg mult mai departe decît ale lui Kant, întrucît el nu abordează convergenţa conţinuturilor naturale şi sociale — constatată de amîndoi — pur şi simplu din latura lor fiziologică, lăsînd ca aceasta să se transforme direct în moral, ci, cel puţin în exemplele lui, chiar dacă nu este evidenţiată metodologic conştient, lasă să se bănuiască o interacţiune a celor două componente. Aşa, el vorbeşte despre „gelozia regenţilor asupra purpuriei"[33]; de asemenea, spune: „Culoarea neagră trebuia să aducă-aminte nobilului veneţian despre egalitatea republicană" etc.[2]. în ce priveşte întrebuinţarea alegorică a culorilor, el relevă: „La aceasta este mai mult hazard şi liber-arbitru, se poate spune: convenţional, întrucît întîi trebuie să ne fie relevat sensul semnului înainte de a şti ceea ce el trebuie să însemne, aşa cum se întîmplă de exemplu cu culoarea verde, care este ataşată speranţei"[3]. Dacă însă asemenea „efecte senzorial-morale ale culorilor" sînt posibile, — şi etnografia arată că ele se ivesc foarte timpuriu — atunci este clar că coordonarea celor două componente în sine. eterogene nu trebuie să fie de loc univocă. Ştim de ex. că la multe popoare culoarea doliului este cea neagră, la nu puţine culoarea albă trece în locul ei, dar şi alte culori pot să exprime în mod nemijlocit efectul senzorial- moral al doliului. Goethe nu se opreşte desigur, în Teoria *culorilor,* la efectul culorilor simple şi la complementaritatea lor. El depăşeşte şi în aceasta mult pe Kant, că pentru el nici o culoare nu formează o unitate metafizică definitivă. Dimpotrivă, chiar nuanţe minime sau alcătuirea materialului pe care este întinsă culoarea pot transforma efectul „moral" în contrariul lui. Ca exemplu este suficientă explicaţia sa în ce priveşte galbenul: „printr-o mişcare mică şi de neobservat, frumoasa impresie a focului şi a aurului este transformată în senzaţia ncroiosului, şi culoarea onoarei şi a desfătării în culoarea ruşinii, a scîrbei şi a displăcerii" [4]. Din toate acestea reiese că culorile individuale, chiar în stadiul coloristi- cii fiziologice, nu au un efect simplu şi direct fiziologic, dar, ca urmare a dezvoltării sociale a poporului care le întrebuinţează, pot fi încărcate cu semnificaţii în feluri diferite. Complementaritatea, ca fiind modul lor normal de compoziţie, este într-adevăr fondată fiziologic; dar este clar că asociaţiile fixate prin obişnuinţe şi moravuri sociale trebuie să joace, în efectul lor, un rol care nu este de neglijat.

---

[33] *Ibidem,* nr. 917.
* *Ibidem,* nr. 771.

Acest început nemijlocit poate fi mijlocit în sine încă pe atît de variat, esenţa sa fiziologică să fie pătrunsă de tot atîtea determinări sociale: trecerea la culoarea locală şi la modelarea picturală a spaţiului rămîne totuşi un salt. Latura socială, misiunea socială pe care a căpătat-o aici pictura: crearea unei lumi proprii pentru om, le-am marcat înainte pe scurt. Problemele formei ce rezultă de aici se concentrează în jurul redării mimetice a unei totalităţi intensive, de unde se naşte sarcina ca toate elementele singulare ale formei, şi cu atît mai mult fiece relaţie între ele, să devină — păstrîndu-şi complet simplitatea nemijlocită ca părţi ale întregului — în acelaşi timp purtători ai unor efecte diferite, multiplu evocative. O lume nu poate apărea într-o operă de artă decît atunci cînd, în spectator, atît detaliile cît şi legăturile lor suscită trăirea unui fond inepuizabil, asemenea obiectelor şi relaţiilor lor reciproce din viaţa reală: ba chiar emoţia trebuie, faţă de acestea, să fie condensată şi mărită esenţial. Căci în realitate fiecare obiect îşi probează relaţiile sale faţă de celelalte obiecte, legea care îi guvernează mobilitatea etc., existenţa sa — tocmai prin această existenţă însăşi; spus mai bine, ea nu are nevoie de probe, căci omul vieţii de toate zilele învaţă din propria sa pagubă să respecte fiinţa a ceva ce fiinţează. Cunoaşterea sau trăirea infinităţii determinărilor la obiecte, la relaţiile lor etc., este desigur şi în viaţa de toate zilele o componentă importantă pentru raportul just al oamenilor faţă de realitatea obiectivă. Dar abia în artă — şi numai în ea — această inepuizabilitate a proprietăţilor, a relaţiilor etc., devine principiu constitutiv şi, totodată, criteriu al existenţei (în sens estetic). Căci abia evocarea unor atare alcătuiri face să apară dedublarea lumii plăsmuite artistic (cosmicitatea ei): este o lume care stă în faţa mea independentă de mine şi inepuizabilă pentru mine şi care totuşi— uno actu cu această independenţă — va fi trăită ca lume a mea.

Natural, această infinitate intensivă este şi ea în mare măsură determinată social-istoric. Conţinutul, calitatea, bogăţia determinărilor cuprinse aici sînt determinate de viaţa însăşi care le prezintă artistului ca program formal al misiunii sociale. Se poate deci să aibă loc în această categorie, istoric, o sărăcire sau îmbogăţire, o creştere sau scădere a intensităţii. Cînd respingem ca obiect de trăire anumite produse mai vechi ale artei drept primitive etc. sau rămîne m nemulţumiţi de trăirea lor, atunci motivul stă de cele mai multe ori în faptul că în acest proces ele se găsesc pe o ramură descendentă sau că ele neglijează tocmai acele determinări pe care o actualitate oarecare le consideră ca decisive pentru

existenţa estetică în opera de artă. în perspectiva unei istorii universale a artei, această linie este însă ascendentă. De aceea nimic nu vorbeşte în cazul nostru contra saltului calitativ, cînd în crearea unei lumi proprii a picturii, pe lîngă culoarea locală şi modelarea spaţiului, lipsesc încă unele determinări vizuale, care, în cursul istoriei de mai tîrziu a picturii, vor constitui pentru aceste puncte cruciale ocazii de transformări revoluţionare. Faţă de conceperea fiziologic-decorativă a culorilor, acest salt calitativ este, desigur, dat. Căci chiarîn ceea ce Goethe numea efectul senzorial-moral al culorilor nu este vorba decît de un fel de asociaţii (reflexe condiţionate) formate prin obişnuinţă socială; de aceea trebuia ca, pe o atare bază, acordarea compoziţională a culorilor să recurgă mai mult sau mai puţin direct la complementaritatea determinată fiziologic. în tratarea problemelor de compoziţie ale ornamenticii ne-am referit la simplitatea, nemijlocirea — relativă — şi abstracţia lor. Atunci cînd obiectele primesc culoarea lor locală, şi prin aceasta apare problema picturală a alcătuirii lor materiale, a durităţii sau moliciunii, greutăţii sau uşurătăţii lor, trebuie ca şi în compoziţie limita naturală — fiziologică — să dea înapoi. Cu cît mai multe proprietăţi ale unui obiect revelează coloritul care îl plăsmuieşte, cu atît mai complexă trebuie să devină şi combinarea compoziţională a culorilor, pe atît de mai mari înconjuri se poate realiza armonia lor ultimă în totalitatea imaginii, cu atît mai mult ea se depărtează de un simplu acord pe baza complementarităţii. Şi aici conţinutul vizual-senzorial şi modelarea sa picturală depăşesc cu mult domeniul de valabilitate al reflexelor condiţionate, cerînd o capacitate vizual-senzorială sintetică de la cel ce priveşte, şi în primul rînd de la creator, care, netranscendîndu-l în nici un fel nemijlocit, atinge totuşi nivelul conceptualităţii în ce priveşte capacitatea de a cuprinde sintetic şi cu precizie. (Această problemă nu poate fi pe larg tratată decît într-un capitol ulterior.) Este vorba aici de o fază generală a autonomizării artei, fondată principial în esenţa esteticului însuşi. Faptul că am prezentat-o în domeniul picturii s-a întîmplat doar din motivul unei exemplificări mai uşoare. Treceri de acest fel pot fi desigur arătate în toate felurile de arte[34].

Vrem aici să indicăm, foarte pe scurt, o situaţie analogă în arta cuvîntului, diferită în fiecare privinţă concretă, totuşi analogă în ce priveşte problema noastră genetică. A fost relevat în alte contexte că multe forme lexicale originare par a avea pentru noi un aşa-zis caracter crescut din natură, pitoresc, întrucît ele desemnează chiar şi impresii senzoriale complexe, de exemplu culori, nu cu un cuvînt de felul conceptului, ci în mod parabolic, la nivelul unei percepţii trecînd în reprezentare; să ne gîndim la exemplul nostru dat acolo, că în loc de negru se spune „ca o cioară" etc. Chiar acolo am polemizat contra direcţiei

---

[34] Trimit doar la excelenta analiză a iui Riegl: *Zur k'-instkistorischen Stellung der Becher von Vafio, uber die Raumgestaltung und den Realismus im Relief*. Culegere de studii, Augsburg-Viena, 1929, p. 71 urm. Că pentru Riegl problema noastră a genezei stătea cu totul departe face ca acordul în analiza faptelor să fie cu atît mai preţios.

romantice în critica culturii care vede ceva „mai poetic" în acest fel de expresie verbală şi ar vrea să-i opună vorbirii de mai tîrziu ce tinde la un sens conceptual univoc. în realitate, un adevărat limbaj poetic nu se poate constitui decît atunci cînd acest mod de expresie primitiv, oglindind lumea exterioară şi interioară numai nemijlocit, „în mod natural", este radical depăşit. Acesta este cazul cînd fiecare cuvînt, — admiţînd chiar şi pierderea senzorialităţii imediate - s-a ridicat la nivelul conceptului, cînd evocarea este împlinită prin cuvintele unite sintactic în propoziţie, deci printr-un ansamblu de semne verbale de oglindire individuale, gradate unul faţă de celălalt, întărind sau slăbind unul pe celălalt, în efectul lor. Analogia estetică faţă de problema culorilor tratată mai sus iese aici clar în evidenţă, dacă devenim conştienţi de faptul că un atare „efect senzorial-moral" de întreguri sintetizate sintactic este pus într-o simultaneitate neseparabilă cu pluralitatea funcţiei evocative a tuturor elementelor sale. Tocmai prin aceasta, acea „proză" pe care o dobîndeşte cuvîntul prin caracterul univoc, conceptual, al semnificaţiei sale este poetic suprimată, şi anume în felul că poetizarea nu distruge ascuţişul gîndit al cuvîntului sau al propoziţiei, din contră, păstrarea sa este deopotrivă un motiv în sistemul multiplelor semnificaţii şi raporturi de semnificaţii care ridică atare totalităţi la totalităţi în sens estetic. Nu trebuie uitat niciodată căîn seria mijloacelor verbale de evocare, aceea ce Goethe numeşte laconismul poeziei populare, expresia redusă la minimul necesar, adesea apropiată, exterior de definiţie, joacă un rol nu neînsemnat. Caracterul conceptual al cuvîntului nu va fi deci simplu retransformat într-un semn de evocare a unor percepţii senzoriale; aceasta se îtrtîmplă, dar este deopotrivă ca şi păstrarea conţinutului semantic logic-obiectiv, numai un moment între altele. Abia toate aceste momente împreună: încărcarea funcţională multiplă a fiecărui cuvînt, a fiecărei legături sintactice de cuvinte, a fiecărei sinteze logic-ritmice, pictural-plastice în propoziţia singulară şi în legătura propoziţiilor, unitatea organică, evocatoare prin sunet a semnificaţiilor şi acordurilor înălţată la o nouă nemijlocire, îndepărtarea învelişurilor goale, devenite convenţionale, ale cuvîntului şi, prin aceasta, deşteptarea semnificaţiei sale originare, deopotrivă de fragedă în gînd şi simţire etc,, etc.: abia toate aceste momente în acţiunea lor simultană vor fi în stare să creeze o structură de cuvinte al cărei efect evocativ — chiar şi în poezia cea mai succintă — produce ca prin farmec o lume proprie, în calitatea ei de conţinut ca şi în cea formală (verbală).

Este deci cu totul neadevărat că prin dezvoltarea vorbirii — care tinde necesar la un sens logic, precis şi univoc — ar trebui să slăbească puterea ei de pătrundere senzorială. Aceasta se întîmplă desigur adesea în viaţa de toate zilele a societăţilor dezvoltate, unde limbajul este înţepenit ca mijloc de comunicaţie strict tehnicist şi astfel în mare parte schematizat; şi, fără întrebare, se întîmplă nu arareori în atare cazuri că şi limbajul poeziei se deformează în clişeu, sau, ca urmare a unui proces care nu se opune decît abstract, care nu se întoarce la rădăcinile problematicii, se invertesc peste tot — pour epater le bourgeois — numai semnele şi se pun scheme căutate în locul celor uzate. (Şi aici ne putem mulţumi cu osimplătrimitere la atare recidive, căci linia universal- istorică a dezvoltării limbajului poetic se desfăşoară în modul schiţat mai sus al cosmogenezei pe baza unei polifonii crescînde a

semnificaţiilor rezultate din conexiuni cu multilateralitatea crescîndă în evocarea efectelor ritmice, sonore, picturale etc.; în sinteza lor se exprimă relaţiile obiective tot mai complexe ale oamenilor în societate şi reflexul lor în viaţa sufletească.) Ar însemna însă o interpretare greşită a situaţiei de fapt estetice, constituită şi constituindu-se istoric, dacă, datorită complexităţii crescînde a conţinutului şi, ca urmare, a mijloacelor sale de expresie, ar fi neglijată modalitatea simplificatoare a limbajului poetic care creează în sinteză o nouă nemijlocire.Tocmai în asemenea legături care se afinează pot sentimentele mari, cele mai simple, să capete o expresie adecvată de cea mai înaltă simplitate, cuvinte sau expresii aparent uzate, devenite triviale, pot deveni purtătoare de noi şi semnificative comportamente umane, modelîndu-le pe acestea — tocmai în forma cotidiană a cuvîntului adecvat poeziei — în sens cosmogenetic. Este destul dacă amintim aici de celebrele replici ale lui Thoas în *Ifigenia* lui Goethe, de cuvintele „Vă duceţi deci!" şi „Rămîneţi cu bine!"

Cu acestea au fost cel puţin indicate unele dintre trăsăturile cele mai esenţiale ale structurii operei, ceea ce ne-a permis să fixăm mai clar decît pînă acum termenul ad quem al desprinderii esteticului din viaţa de toate zilele. Era însă vorba înainte de toate de a pune în lumină direcţia principială a acestui proces în care esteticul se găseşte pe sine şi este obiectivat ca formaţie autonomă. Ceea ce a fost aici expus destul de abstract va fi concretizat în cercetările următoare în raport cu categoriile decisive filozofic. Fiindcă totuşi această întreagă primă parte a lucrării este concentrată în aceea de a reda specificul esteticului după metoda materialismului dialectic, rezultatul totalităţii sale nu poate fidecîtacela de a arăta opera de artă ca creaţie centrală a sferei estetice, istoric-sis- tematic, în necesitatea ei. Construcţia ei concret-categorială amănunţită — fireşte, neajungînd nici aici cu concretizarea pînă la genurile, stilurile etc. în parte — va fi obiectul părţii noastre a doua. Faptul că aici, în cercetarea genezei, ne-am grăbit atît cu ultimele consideraţii, reiese din metoda noastră generală, care încearcă să conceapă tendinţele de evoluţie, înnăditura etapelor de început, din obiectivările pe deplin d'ezvoltate. întrebarea centrală a Consideraţiilor actuale rămîne însă tot geneza esteticului.

,Spre a rezuma tot ce am enumerat pînăacum, şi spre a face genetic, un pas mai departe, să fie îngăduită o scurtă trecere în revistă a drumului de pînă acum din punctul de vedere al problemei actuale. Cu ultimele noastre cercetări asupra conţinutului lumesc, al oglindirii mimetice a realităţii am ajuns la anumite probleme ale compoziţiei, ia început în forma cea mai simplă, cea mai originară: a legării oglindirilor diferitelor' obiecte în unitatea unei lumi putînd să fie trăită şi obligînd la trăirea ei. în forma unei sinteze arheologic-istorice a formării de grupuri în artele plastice, Hoernes rezumă în mod instructiv situaţia care se constitaie în etapa de evoluţie tratată pînă acum de noi, Natural, nu este vorba aici decît de stabilirea unor fapte evolutiv-istorice. Nu ne putem opri aici asupra motivărilor şi aprecierilor lui Hoernes. „Cele mai vechi opere ale artei plastice ce ne-au rămas cuprind nenumărate mărturii ale neputinţei în ce priveşte formarea celor mai simple grupuri. Această neputinţă domneşte atît în domeniul formelor figurative cît şi în al celor nefigurative. Ritmul şi simetria, principii pe care le gîndeşti

uşor ca fiind efective.' chiar la începutul evoluţiei, joacă un rol surprinzător de modest. Imaginea singulară, semnul singular duc în cele mai multe dintre acele opere, pentru conceptele noastre, pentru obişnuinţele noastre, o existenţă aparte, ciudată şi stranie — o existenţă îndărătnică, fără legătură reciprocă, fără o coordonare sau-subordonare, fără o evidenţiere a unuia

prin altul şi altele asemenea. Aceasta este una din trăsăturile de caracter esenţiale ale plasticii paleolitice sau diluviene. Cu totul altfel, chiar opus, se comportă arta post-diluviană. Tendinţa directoare a acesteia din urmă, ornamentica, este bazată cu totul pe legile cele mai simple ale ritmului şi simetriei.[1,1] Alegem pentru exemplificarea acestei stări defapt iarăşi pictura, fiindcă acolo legătura acum decisivă apare în forma cea mai directă şi mai clară; asupra problemelor mult mai mijlocite în celelalte arte vom vorbi mai tîrziu.

Este deci vorba despre aceea că ambele curente analizate în.consideraţiile noastre anterioare, lipsite de lume, învăluite magic ale oglindirii estetice — de cele mai multe ori inconştiente — a realităţii, mimetica unor obiecte izolate şi ornamentica abstractă se întîlnesc şi sînt ridicate la o oarecare unitate sintetică. Desigur, un asemenea gînd devine cu totul neadevărat, schematic, dacă, aşa cum se întîmplă adesea în istoria artei şi în estetică, direcţiile singulare ale creaţiei artistice sînt fetişizate ca entităţi dinamice; înţelese aşa, mimetica primitivă şi ornamentica pură ar fi opuse una alteia, excluzîndu-se radical una pe alta, şi unirea lor sintetică nu ar putea fi înfăptuită decît printr-un salt mortal teoretic. Ştim totuşi că în lumea reală a oamenilor reali atare fixări fetişizate stau cel mult în imaginaţie. Ceea ce numim o tendinţă artistică reiese întotdeauna din realitatea de toate zilele a oamenilor; străduinţa esenţială, modul în care o atare tendinţă oglindeşte evocativ realitatea, este, prin conţinut, nu rezultatul unei enigmatice „voinţe artistice", ci este produsă în forma realităţii sociale atunci date în felul în care aceasta apare conştient în viaţa zilnică şi anume în forma unor necesităţi, care în modul lor pozitiv de manifestare apar cu totul confuz, fără contur, nedeterminate, pe care oamenii vieţii de toate zilele ar fi oarecum în stare să le formuleze numai în extreme cazuri excepţionale, dar care totuşi posedă intenţii foarte determinate conform conţinutului esenţial. Aceasta se exprimă în caracterul foarte hotărît al negativităţii lor, al capacităţii lor de apărare: cînd răspunsul artei la atare misiuni sociale devenite atît de acute, nu corespunde sensului întrebării — false sau de loc formulate — atunci se loveşte de un refuz hotărît, care nu cunoaşte adesea nici o variaţie. Natural, nu trebuie să ne reprezentăm aici nici un mecanism funcţionînd just, neînşelător. Şi siguranţa negativă descrisă aici devine eficientă numai ca o tendinţă social-istorică, cu foarte multe inegalităţi şi variaţii, care desigur pot fi lămurite în cazurile concrete printr-o analiză concretă a situaţiei istorice date. Făcînd abstracţie acum de oscilaţiile generale în ce priveşte claritatea formulării unor atare necesităţi care influenţează drumul artei, mai trebuie să arătăm că dorinţa ce se revelează aici este, în mod natural, o „cerinţă a zilei". Răspunsul artistic la aceasta poate însă — implicînd necesităţile respective — să fie îndreptat asupra semnificaţiei momentului de actualitate respectiv din evoluţia omenirii:în asemenea cazuri poate să se

ajungă foarte uşor la o interpretare greşită a semnificaţiei reale, adică realizarea va fi recunoscută numai ca împlinire a zilei, în timp ce valoarea reală nu va fi cunoscută decît mult mai tîrziu (influenţa lui Shakespeare în timpul său), sau poate chiar să se ajungă la o totală respingere sau interpretare greşită. Toate aceste complicaţii, al căror fel, număr etc. poate fi încă mărit, nu schimbă nimic în faptul că aici avem de-a face cu o realitate structurală de bază în apariţia curentelor artistice.

Aceasta cu atît mai mult cu cît caracteristicile fundamentale ale acestei situaţii faptice sînt mult mai generale decît simpla relaţie între creaţia artistică şi necesităţile spiritual-omeneşti ale vieţii de toate zilele. Este vorba mai degrabă de modul de apariţie al fiecărui nou, fie în privinţă -teoretică sau practică, fie în ştiinţă sau politică, în morală sau artă. Hegel ,a descris bine anumite momente ale unor asemenea situaţii: „Este spiritul ascuns care bate la uşa actualităţii, care e încă subpămîntean, care nu s-a copt încă la o existenţă actuală, şi care vrea să iasă la iveală, pentru care lumea actuală este numai o coajă ce include în sine un alt sîmbure decît acela ce aparţinea cojii... A şti ceea ce vrem este greu; putem, în fapt, să vrem ceva şi stăm totuşi pe punctul de vedere negativ, nu sîn- tem mulţumiţi; conştiinţa afirmativului poate foarte bine să lipsească." [3] Concepţia idealistă a spiritului lumii se oglindeşte clar în aceea că ideea nouă, ca spirit, are iniţiativa, în loc ca ea să fie produsă de necesităţile clipei istorice. Abia materialismul istoric, care deduce atare schimbări .şi cotituri din transformările bazei, din necesitatea pentru suprastructură de a se conforma acestor schimbări, dă o lămurire adecvată acestei probleme. Din punctul de vedere al întrebării noastre este important, pe de o parte, de a accentua ce e,comun în toate sferele activităţilor social-omeneşti: sentimentele de plăcere şi neplăcere, tihna sau lipsa de tihnă faţă de existentul actual, dorinţa de nou, etc.; şi, în spatele tuturor acestor acte subiective, unul faţă de altul adesea foarte eterogene, stă de fiecare dată un conţinut social comun, din care ele se ridică şi asupra căruia sînt îndreptate. Pentru simplitatea expunerii nu vor fi analizate complicaţiile pe scara claselor sociale. Descrierea dată aici este valabilă, bunăoară, pentru o clasă care este decisivă în momentul istoric dat. Ruptura între existenţă şi conştiinţă se va raporta în cele mai multe cazuri la toate clasele, aşa încît de cele mai multe ori apar peste tot necesităţi etc. noi. Conţinutul lor, direcţia lor etc. vor fi însă diferite, chiar opuse[35].

De altă parte, satisfacerea acestei necesităţi comune se exprimă în domeniile diferite ale activităţii umane în mod cu totul deosebit. Apar noi metode şi rezultate ştiinţifice, noi parole politice, forme de organizare, finalităţi, noi norme etice şi exemple morale, noi moravuri şi comportamente în

---

[35]Hegel: D/e *Vernunft in der Geschichte,* Leipzig, 1917, pp. 75 şi *Tl.*

viaţa de toate zilele etc. etc. în artă, este ora de naştere a unor forme noi. Desigur, nu putem schiţa aici procesul extrem de complicat al constituirii formelor din conţinuturi (şi aceasta este una din problemele centrale ale părţii noastre a doua). Trebuie numai amintit de faptul că — exact cum întreaga viaţă a omului se scurge în aceeaşi realitate obiectivă — noul conţinut care se ridică din schimbarea structurii sociale trebuie să fie în ultimă analiză acelaşi în diferitele cîmpuri sociale de activitate. Specificul formei artistice constă ,,numai" în aceea că ea are de răspuns unei necesităţi de viaţă rezultată din această situaţie, că este chemată să o satisfacă. Tocmai conţinutul nou, cuprinzător, care îmbrăţişează toate sferele vieţii, care provoacă schimbări calitative în omul întreg, face să apară o atare universalitate a noilor necesităţi de trăire, cărora — în general — le stau opuse, nereceptive, multe forme de evocare mai vechi. Fiindcă tocmai artiştii sînt aceia a căror sensibilitate se dezvoltă în această direcţie prin meseria lor, ei vor reacţiona, în mod natural, deosebit defin faţă de asemenea schimbări; faptul că există totdeauna şi artişti care preiau şi expun artistic în modurile vechi realitatea, la care această atitudine a devenit o obişnuinţăinvin- cibilă, nu poate schimba nimic în acest fapt de bază. Întrucît artiştii răspund la noile fenomene ale schimbării sociale în felul lor propriu, se constituie la ei înşişi iluzia că este vorba numai de o nouă întrebare privind exclusiv forma, întrebare care s-ar fi născut din evoluţia artei însăşi, din necesităţile propriei lor realizări de sine artistice. Nemijlocit

şi subiectiv, aceasta este şi relativ just; nu este însă decît un adevăr nemijlocit şi subiectiv, incapabil să pătrundă pînă la descifrarea cauzelor obiective ale propriei comportări. Şi nu este desigur nici o întîmplare că nu arareori — desigur, nu întotdeauna — tocmai artiştii mari au cel puţin o oarecare presimţire în ce priveşte^ misiunea socială care a chemat la viaţă forma specifică la care recurg ei. (In ce măsură această presimţiri, formulată în gîndire, reprezintă o conştiinţă falsă, nu trebuie să ne ocupe aici.) în sfîrşit, să fie încă adăugat că schimbările bazei cu consecinţele ideologice schiţate aici arată de asemenea o dezvoltare inegală. Pentru scopurile noastre să fie relevat din acest complex inepuizabil numai atît, că transformarea în raporturile sociale ale oamenilor unii faţă de alţii, în schimbul de materie al societăţii cu natura, afectează, în mod necesar, cu o intensitate diferită acele complexe de trăire care influenţează nemijlocit bazele în ce priveşte felul de evocare al diferitelor arte şi specii artistice. Aceasta are ca urmare că schimbările de formă schiţate aici apar rar în acelaşi timp pe întregul domeniu al artei cu aceeaşi putere, că aceeaşi dezvoltare socială influenţează favorabil sau nefavorabil cînd o artă, cînd cealaltă artă sau specie artistică.

Constituirea propriu-zisă a picturii, în sensul pe care ea l-a păstrat pînă astăzi de-a lungul tuturor schimbărilor istorice, poate fi deci înţeleasă principial din întîlnirea şi unirea de tendinţe mimetice şi decorativ-ornamentale. Observaţiile noastre imediat premergătoare arată în ce fel o asemenea întîlnire a unor străduinţe artistice originar total eterogene a putut avea loc. Paradoxul acestei situaţii, care pare imposibil de suprimat atîta timp cît o direcţie artistică formată se opune alteia tot atît de formate, se suprimă abia cînd luăm drept punct de plecare necesitatea constituită pe baza schimbărilor social-istorice în viaţa oamenilor, în relaţiile lor unii faţă de alţii, în schimbul de materie al societăţii respective cu natura. Ceea ce în fixarea închegată în formă apare ca opoziţie exclusivă poate foarte bine, retransformat de necesitatea haotică a vieţii de toate zilele în elementul şi mişcarea vieţii însăşi, să apară, fără paradoxie, într-o nouă unicitate, ca.nouă cerinţă a zilei, în atare procese, relaţia reciprocă vie şi rodnică între oglindirea artistică a realităţii pe de o parte şi viaţa şi gîndirea de toate zilele de altă parte este perfect vizibilă. Ceea ce arta transpune în formă, reproducînd lu- meaîn felul ei, ridică mai ales situaţii de fapt ale existenţei social-omeneşti pe o treaptă mult mai înaltă a clarităţii şi conştiinţei decît aceasta ar fi posibil, cu mijloacele proprii ale vieţii de toate zilele, pentru oamenii

acestei sfere. Acest efect se dezvoltă în două direcţii strîns legate între ele: în primul rînd, impresia evocativă, care face ca formaţia artistică să devină'o trăire pentru cei ce recepţionează, pentru oamenii vieţii de toate zilele, se transformă, cu cît este mai adîncă cu atît mai puternic, în conţinut. Realitatea nouă, pe care opera de artă o face să fie în genere trăită în oglindirea sa evocativă, devine prin aceasta — îmbogăţind-o, lărgind orizonturile, întărind posibilitatea perceperii de noi fapte şi legături ale vieţii — o parte constitutivă a vieţii de toate zilele. Ar fi însă, în al doilea'rînd, o simplificare nepermisă de a neglija, peste primatul realităţii de conţinut, influenţa directă şi indirectă a noilor forme asupra realităţii de toate zilele. Dezvoltarea receptivităţii pentru ce e nou nu poate să existe fără ca omul vieţii de toate zilele să-şi dezvolte mai departe şi formele observărilor sale şi ale ordonării lor, ale conectării faptelor şi a relaţiilor lor.

Oricît de mare ar.fi tensiunea între atare apercepţii în viaţa de toate zilele şi devenirea lor ca formă în artă, este vorba totuşi, în ambele cazuri, despre oglindirea aceleiaşi realităţi obiective, chiar despre aceleaşi noi structuri şi tşndjnţe în ea. Dat fiind că arta de pînă acum influenţa în atare mod asupra vieţii de toate zilele, schimba pe oamenii săi în acest fel, nu este greu de văzut că atunci cînd viaţa socială produce ceva nou şi cînd acest nou sc,himbă corespunzător comportarea oamenilor, senti-. mentele, gîndurile lor etc., în noile necesităţi care se nasc cu acest prilej, influenţele tocmai .schiţate ale artei anterioare sînt cuprinse şi ele; nestînjenit de faptul.dacă oamenii care-ridică asemenea cerinţe sînt conştienţi de ele sau nu. Din caracterul, studiat înainte amănunţit, al vieţii de toate, zi lele'.urmează în mod natural că relaţiile reciproce între aceasta şi artă nu se pot mărgini niciodată la aceste două sfere. Făcînd abstracţie de influenţele .directe pe care rezultatele muncii, tehnicii, ştiinţei etc. le exercită asupra dezvoltării artei, este de la sine înţeles Că şi acestea nu pot lăsa neatinse necesităţile ivindu-se în viaţa de toate zilele şi prin aceasta misiunea sociala.în ce priveşte arta. Cerinţa zilei, ce pare lipsită de formă, se naşte deci din ansamblul noilor experienţe, în care desigur, în intenţia lor specifică de artă nouă, momentele tocmai schiţate, avîndu-şi originea în practica artistică anterioară, trebuie deopotrivă să joace un rol importanta (Că unele experienţe artistice ale trecutului pot să aibă în acest proces şi o funcţie conservativă, oprind noul, se înţelege de la sine. Abordarea ■cânî'plicaţiilor care se nasc de aici aparţine de altfel considerări) mâterîâlistfe-istorice a evoluţiei de fapt a artei.)

Am insistat în tratarea ornamenticii asupra realizării ei timpurii şi asupra relativei atemporalităţi a înrîuririlor ei de mai tîrziu. Am încercat de asemenea să arătăm cum acest caracter şi această fascinaţie a ei sînt legate de prima mare epocă de dominaţie a gîndirii asupra realităţii obiective, de ordonarea logică a fenomenelor ei prin geometrie. Dat fiind că nu e numai vorba aici de o perioadă

multimilenară a evoluţiei umanităţii, ci poate şi de cea mai hotărîtoare cotitură a ei: de trecerea de la perioada culesului la aceea a producţiei, asemenea înrîuriri trebuie să fie de lungădurată. Producţia poatefi laînceput oricît de nedezvoltată; obiectiv s-a produs totuşi un salt calitativ care trebuia, mai devreme sau mai tîrziu, să acţioneze asupra întregii culturi materiale şi spirituale a oamenilor, trebuia să formeze fundamentul ei statornic. Ivirea şi predominarea tot mai accentuată a principiilor de ordine, ca oglindire şi totodată ca mijloc de promovarea noii dominaţii asupra naturii,.ridicarea lor la rangul de elemente constructive ale concepţiilor despre lume ce se eliberează tot mai mult de legăturile mistic-religioase, se arată estetic în eficienţa ornamenticii care şi-a păstrat multă vreme caracterul ei director, ba chiar de monopol. Resturile mimeticii din perioada vînătorii nu indică, foarte probabil, nici o continuitate cu realizările anterioare, rezultate dintr-o situaţie excepţională, ce nu se poate repeta. Gordon Childe spune just în ce priveşte trecerea la noua formaţie: ,,Afte popoare, care nu au lăsat după ele atare amintiri strălucitoare, au creat economia care produce noile mijloace de hrană." Şi el arată deopotrivă de just că punctul culminant mimetic-realist nu putea fi de durată nici în perioada vînătorii. După epoca glaciară, prezentarea a tins către convenţionali- tate: „Artistul nu mai năzuia să reprezinte un cerb viu, individual, sau cel puţin să indice un atare; el se mulţumeşte cu cît mai puţine linii, spre a reda atributele esenţiale după care poţi recunoaşte un cerb. [1,1]

întărirea formaţiei noi acţiona, natural, şi mai tare în această direcţie. Scheltema are dreptate cînd vorbeşte despre o completă „schimbare a opticii, de la mnemograma privită la „ideograma" construită, care se mărgineşte la simplul fapt de a comunica, de a face recognoscîbile obiec- N tele în chestiune"[36]. El încearcă şi să arate că atunci cînd plastica ce s-a ' dezvoltat întîi în sud a venit către Europa de nord, ea „s-a lovit aici parcă de un neant"; „după o perioadă iniţială de imitaţie, forma figura-, tivă străină a fost denaturalizată, pînă ce a încremenit în schema nefigu-

[36] E. Adama van Scheltema: *Die Kunst der Vorzeit,* Stuttgart, 1950, p. 72.

rativă, geometrică"[37]. Asemenea constatări au pentru noi o oarecare valoare, întrucît arată cît de puternic era înrădăcinată în cultura primitivilor agricultori şi crescători de vite oglindirea ornamentală, abstract- geometrică, a realităţii; chiar cînd veneau în contact cu opere ale unor culturi mai înaintate, viaţa de toate zilele respingea mimetica exprimată acolo cu naturaleţe spontană adoptînd-o instinctiv propriilor necesităţi estetice, îndeplinind adică o retransformare a mimeticii în ornamentica abstractă. (Şi un asemenea exemplu, negativ, confirmă expunerile noastre anterioare asupra raporturilor dintre structură şi tendinţă de dezvoltare în viaţa de toate zilele şi dintre direcţiile de artă corespunzătoare.) Ce e just în unele stabiliri de fapte la Scheltema este totuşi deformat prin aceea că el, pe de o parte, stilizează acest stadiu al evoluţiei ca un model absolut, argumentînd: „se va arăta şi mai clar că ornamentica, pe baza fidelităţii sale caracteristice faţă de obiect, nu poate fi decît în principiu abstract-geometrică. Chiar aici se înţelege însă că vechiul ornament nordic nu poate, din motivele arătate, reprezenta niciodată natura şi poate avea numai rareori un caracter simbolic." Pe de altă parte, din această ,.stare de fapt" ar urma necesitatea de a coborî realismul mimetic, mai cu seamă acela al Antichităţii, din punct de vedere estetic:, din apărarea, ce nu poate fi înţeleasă decît istoric, a unei culturi interioare, crescută organic şi dezvoltîndu-se organic, faţă de influenţele uneia superioare, pentru care în ea nu existau încă bazele sociale şi prin urmare nici cele estetice, ar urma să se deducă un principiu de artă mai înalt, „germanic". După Scheltema se poate vorbi şi aici în legătură cu această ornamentică „pură, în anumite împrejurări, foarte bine de un refuz al «antropomorfismului» sudic," [38] Filozofia istoriei ce se arată aici este dusă consecvent la capăt. După cum.de la Chamberlain şi Spengler a devenit o mare modă, se duce un atac „.contra împărţirii absurde a mersului istoriei în Antichitate, Ev Mediu şi, timpuri moderne", de unde se trage pentru istoria artei urmarea că arta Evului Mediu se leagă nemijlocit de preistorie, ceea ce nu numai că anulează rolul Antichităţii, dar elimină arbitrar şi tendinţele mimetic-realiste ale Evului Mediu.

Atare filozofii ale istoriei la modă, ca şi aceea criticată de noi înainte a lui Worringer, şterg şi încurcă tocmai faptele cele mai importante de evoluţie ale artei. în- acest caz, problema mimeticii într-adevăr dezvoltate, cosmogenetice, constituirea reală a artei ca artă. Ornamentica

[37] *Ibidem,* p. 87.
[38] *Ibidem,* p. 101..

popoarelor primitive de agricultori este un produs organic al nivelului lor de producţie. Considerată în istoria universală, ea este superioară începuturilor excepţional favorizate ale mimeticii originare, în măsura în care ea poate — corespunzător modului de producţie superior ce îi stă la bază — să pună şi să rezolve problema unităţii, a ordinii, a ierarhiei, a coordonării şi subordonării, şi prin aceasta nu este numai capabilă să creeze lucruri superioare în sine, ci aduce în lume principii ce trebuie să devină un bun inalienabil al oricărei arte de mai tîrziu. Or, trebuie înţeles — fapt căruia i se opun, fiecare în felul său.Worringer, Scheltema şi autorii apropiaţi — că omenirea a trecut obiectiv, economic- social, dincolo de această stare a unei economii agrare şi creşteri de animale primitive şi, de aceea, a trebuit să schimbe şi în artă principiul ordonator abstract cu principii ordonatoare concrete. Aceasta nu este o cerinţă formulată de vreo filozofie la adresa artei. Este vorba dimpotrivă de un fapt al vieţii foarte simplu, uşor vizibil pentru o consideraţie neprevenită. Viaţa primitiva poate să se descurce, ca viaţă, şi cu puţine principii de ordine. Viaţa în interiorul unei atare societăţi, raportul oamenilor unul faţă de altul şi faţă de comunitatea lor concretă sînt încă, în stadiul comunismului primitiv, lipsite de o problematică interioară. Schimbul de materii al societăţii cu natura este încă foarte simplu, dominaţia asupra naturii este, exterior cît şi interior, mărginită la o sferă foarte mică. De aceea principiul geometriei, abstract, dar absolut şi infailibil în domeniul său abstract de validitate, aşa cum am arătat la timpul său, putea să capete şi în practica artistică o atît de puternică şi patetică semnificaţie, încît a putut să domine pentru milenii creaţia şi plăcerea artistică. Şirul istoric, în aparenţă surprinzător, de mimetică acosmică, ornamentică acosmică şi artă cosmogenetică, se clarifică dacă ne gîndim că abia prin universalitatea muncii în societate ritmul (dar şi simetria şi proporţia) capătă o putere care pătrunde, toate manifestările vieţii. Aceasta lipseşte încă în existenţa vînătorilor şi culegătorilor,. cu toată importanţa ritmului pentru dans; el rămîne mult timp, cu.toată răspîndirea, mărginit la abstracţie. Abia. universalitatea crescîndă a muncii creează posibilitatea ontologică de. a reproduce mimetic obiec- tualităţile reale şi relaţiile reale ale obiectelor deopotrivă în .ordine ritmică, ordonate după simetrie şi proporţie. .

Dar tocmai deoarece la baza acestei societăţi neolitice a stat un mod de producţie capabil de a fi continuat şi dezvoltat superior, societatea trebuia, cel puţin în anumite locuri şi anumite timpuri', să treacă mai

departe, tot mai mult, peste aceste stadii. Gordon Childe vorbeşte just despre o,, revoluţie neolitică", adaugă însă tot atît de just că pe această bazătrebuiasăurmezeoadoua.cumonumeşteel, o „revoluţie urbană". Această a doua revoluţie se deosebeşte de prima mai întîi prin aceea că ea nu înseamnă, ca aceasta, un nou început faţă de perioada culesului, ci, tocmai prin saltul calitativ pe care îl îndeplineşte , reprezintă în acelaşi timp o conservare şi continuare a formaţiei mai vechi. Pe noi ne interesează aici necesităţile noi apărute pe această bază în viaţa de toate zilel.e, acele cerinţe ale zilei pe care noua societate le pune artei. Pe de o parte ce importă este destrămarea comunismului primitiv: societatea primitivă se dizolvă, problema contradicţiei între societate şi indivizii care o formează este pusă de viaţa însăşi. Am arătat înainte, apelînd la Marx, că conţinutul şi forma, structuraşi dezvoltarea etc., ale acestei răsturnări pot să ia drumuri foarte diferite; astfel, în special, este hotărîtoare atît diferenţa între Grecia şi Egipt, Asia Minoră etc., cît şi între acestea şi popoarele germanice. Importanţa hotărîtoare a Antichităţii greceşti stă — pentru consideraţiile noastre — înainte de toate în aceea că un sistem de contradicţii antagonice între societate şi indivizi putea să-şi găsească abia aici o formă definitivată, cuprinzînd toate determinările acestui complex de probleme. Prin aceasta se deosebesc chiar şi epopeile homerice de opere poetice analoge ale Orientului; şi aceeaşi situaţie se exprimă, înainte de toate, în constituirea tragediei ca gen. Introducerea dialogului prin al doilea actor la Eschil este expresia formal- artistică a faptului că principiul dialectic-dialogat a devenit în dramă fundamentul unei creaţii mimetice a lumii. Şi faptul general cunoscut că conţinutul acestui gen de artă cu totul nou, cel puţin la început, este tocmai conflictul noii societăţi, ieşită din destrămarea vechii societăţi gentilice, cu propria sa origine, confirmă expunerile noastre de pînă acum: contradicţia dialectică dintre ieri şi astăzi, caracteristica lui „astăzi" ca rezultat al unor asemenea lupte este o concepţie cu totul nouă a lumii în care omul are a trăi. Noua formă a dramei este împlinirea misiunii sociale pe care realitatea socială ce se transformă furtunos a îndreptat-o în mod haotic-amorf către artă.

Deoarece drama, ca gen de artă cosmogenetică, nu este posibilă decît pe terenul unei trepte sociale conştientă de ea însăşi sub aspectul publicităţii, legăturile genetice care au contribuit la constituirea ei sînt relativ uşor de întrevăzut. Mai dificilă este situaţia în ce priveşte o problemă cercetată mai înaipte de noi, şi anume crearea de spaţiu, şi.deci de lume, în pictură. Aici este vorba de apariţia unor necesităţi ale căror rădăcini sînt vîrîte mult mai puternic în viaţa privată a zilei, ele putînd fi indicate astfel cu mult mai greu fără echivoc decît faptele notorii ale vieţii publice. Să ne fie totuşi permis să ne referim pe scurt la cîteva momente. De la căutarea de adăpost a oamenilor în peşteri pînă la clădirea de oraşe se petrece un lung proces în care siguranţa crescîndă a

vieţii şi, o dată cu ea, tihna şi cultura crescîndă — dacă vorbim aici de necesităţi ale vieţii de toate zilele, o facem aproape fără excepţie în legătură cu clasele dominante şi exploatatoare, acum clar ieşite în evidenţă, — trebuie să facă din adăpostul care le apără o locuinţă împodobită. Şi împrejurul locuinţei apar — public ca şi privat — întîi fragmente de natură numai alese, mai tîrziu chiar conformate acestui scop, fragmente în care natura pare supusă în sensul că elementele prin care ea a devenit purtătoare a trăirilor, a sentimentelor omeneşti etc., încep să joace rolul dominant (dumbrăvi, grădini etc.). Chiar dacă în timpul lui Homer grădinile cele mai pompoase au fost în esenţă grădini folositoare[1], descrierile lor la Homer arată că raporturile oamenilor faţă de ele nu erau mărginite exclusiv la producţia lor materială; ele evocă dimpotrivă trăirile cele mai diferite. Şi mai clară este situaţia în ce priveşte efectul dumbrăvilor consacrate zeilor sau eroilor; şi faptul că sentimentele deşteptate prin aceasta au şi un conţinut religios nu schimbă mult în această stare de fapt.

Asemenea fapte ar putea fi enumerate încă multe. Pentru scopurile noastre este totuşi suficient de a stabili că oamenii, de la o etapă anumită de cultură, încearcă sentimentul hedonist al unor spaţii concrete, umplute cu obiecte, ca fiind mediul lor natural, permanent; spaţii faţă de a căror luare-în-posesie vizuală o simplă geometrie, devenită oricît de ornamentală, trebuia, ca expresie evocativă, să se arate neputincioasă. Această situaţie apare într-o lumină şi mai vie dacă ne gîndim că atare temple, castele, dumbrăvi sînt pline, pentru activitatea fanteziei, de amintiri mitice ale eroilor, zeilor, semizeilor etc., că întîmplările din viaţa lor legate de atare locuri aparţin şi ele efectului pe care îl determină de ex. o dumbravă. Din atare fapte sufleteşti şi altele asemănătoare ale vieţii de toate zilele se naşte cerinţa zilei cercetată de noi, la adresa picturii: de a fi copia mimetică a unui spaţiu concret, umplut de obiecte de asemenea concrete, şi care să cuprindă figurile şi obiectele în aşa fel,

*M. L. Gothein: *Geschichte der Gartenkunst,* Jena, 1926, voi. I, p. 7.

încît acestea să pară a avea în el singurul loc potrivit pentru existenţa lor, după cum pentru privitor trebuie să însemne, prin forma lor de apariţie, a fi copia devenită vizibilă şi uşor de cuprins cu privirea a propriei lumi aomului. Necesităţile schiţate mai sus, care fac să apară asemenea cerinţe, determină însă în acelaşi timp funcţia prezentării mimetice de a folosi la împodobirea spaţiului. Ea nu oglindeşte deci numai un spaţiu animat concret, ci are în acelaşi timp funcţia de a anima un spaţiu real şi concret, de a face ca el să devină şi mai familiar pentru oameni, să devină propria lor lume.

Simultaneitatea acestor două complexe de cerinţe determină caracteristicile decisive ale noii sinteze vizual-artistice ce se formează aici: inseparabilitatea bi-şi tridimensionalităţii creaţiei picturale. Să ne amintim: pentru cea mai dezvoltată pictură mimetică a paleoliticului nu exista nici un fel de bidimensionalitate. Toţi cercetătorii

picturii din peşteri descriu faptul că imaginea nu ţine seama de peretele pe care este pictată. Şi această concentrare exclusivă asupra individualităţii Unui obiect mimetic are o dublă urmare negativă: lipsa bidimensionalităţii imaginii şterge în acelaşi timp raportul obiectului reprezentat faţă de alte obiecte din spaţiu şi faţă de oricare spaţiu concret însuşi. Nu este desigur din întîmplă *re* că atunci cînd, aşa cum am văzut, o atare pluralitate de obiecte pline de relaţii începe să se constituie, o datăcu ea minunea individuaţiei singulare dispare şi figurile conexe se apropie de o simplificare şi abstracţie ornamentală. Şi cealaltă extremă a trecutului, ornamentica, lasă ia rîndul ei să dispară cu totul a treia dimensiune; chiar atunci cînd, ca urmare a unei prelucrări în relief, o a treia dimensiune există material-faptic, ea nu intră în consideraţie pentru efectul vi- zual-artistic. Obiectele reprezentate sînt fără plinătate mimetică, ele sînt numai cifruri de abia de recunoscut ale unei scrieri secrete, cu atît mai mult, după cum tocmai am văzut, cu cît relaţiile, de regulă, nu rezultă din esenţa obiectualităţii a ce este reprezentat.

Ar fi foarte simplu, şi chiar consecvent după metoda unei dialectici idealiste, de a vedea în complexul formă-conţinut care ne ocupă acum d sinteză care se naşte din teza pur mimetică şi din antiteza pur ornamentală. Dialectica realităţii este însă mult mai complicată decît asemenea scheme. Am văzut că direcţiile artistice schiţate de noi şi structurile de opere corespunzătoare lor nu s-au constituit unele din altele, ci sînt oglindiri şi forme de expresie estetice ale unei dezvoltări istorice complexe. Negaţia negaţiei, care apare aici în concluzie, nu trebuie astfel —

cum spune Engels despre prezentarea lui Marx a negaţiei negaţiei îrt *Capitalul* — să se prezinte ca „proba" unei necesităţi istorice: ,,Din contră, după ce a demonstrat istoric că procesul s-a produs pe de o parte de fapt, în parte că trebuie încă să se producă, el îl caracterizează ca pe un proces care se realizează după o lege dialectică determinată"[39]. Aceasta are o valabilitate sporită pentru cazul tratat de noi, deoarece nu este vorba aici de o mişcare primară a vieţii sociale, de mişcarea economiei, ci de una în suprastructură, unde fiecare transformare, aşa cum ne-am ostenit să o arătăm, rezultă din transformările economice fundamentale. Raportul „negaţiei negaţiei" faţă de momentele care o preced arată foarte clar această structură. Pe de o parte, în aceea că trezirea la viaţă a mimeticii nu are nici o legătură istorică cu aceea din paleolitic: ea apare nu numai spontan din noile raporturi de viaţă, dar este şi calitativ atît de adînc diferită de ea, încît nu poate fi considerată o continuare a ei, Pe de altă parte, receptarea principiului ornamental-deco- rativ nu înseamnă nici ea o primire neschimbată în noua sinteză. Dimpotrivă, numai experienţele artistice îndelungate care s-au făcut în aplicarea acestui principiu de ordine al vizualităţii evocative devin din nou, întru-un mod calitativ schimbat, componente esenţiale ale noii viziuni artistice a lumii.

Pe scurt am putea spune: ele erau în ornamentica acosmică singurele principii hotărîtoare ale ordonării artistice. în noui context al unei mimetici îndreptate spre universalitate, în care nu numai obiectele reprer zentate înseşi, ci şi relaţiile lor unele faţă de altele şi faţă de spaţiul care le înconjoară — pe care ele îl umplu şi care, prin astfel creatul sistem de relaţii reciproce complicate, devine un spaţiu concret-evoca- tiv, senzorial individualizat — nu mai pot fi determinate, sau cel mult în mod secundar, de categorii abstract geometrice, trebuie ca principiile de ordine hotărîtoare să aibă deopotrivă un caracter mimetic. Aceasta înseamnă că în cursul principal al evoluţiei apare o compoziţie ale cărei ^ principii pot fi deduse din coexistenţa tridimensională a chipurilor şi obiectelor, din felul relaţiilor lor (de ex. din dramatismul lor, ca, în moduri diferite, la Michelangelo sau Rembrandt, sau dintr-o funcţie reprezentativă, ca adesea la Rafael etc.). Şi aceste principii au, chiar şi în începuturi, fizionomia esteticului format: ele sînţîn concret — fără ca prin aceasta să scadă valoarea artistică — de. nefepetat, adică ele-trebuie

---

39 Engels: *Anti-Duhring*, Moscova-Leningrad,. 1.935. p. 137. . ,

în fiecare caz în parte să crească organic din fiinţarea-întocmai-astfel a conţinutului de figurat, să generalizeze unicitatea sa în modul specific artei. De aceea variabilitatea istorică şi individuală a unor compoziţii constituite astfel este infinită. Aceasta nu înseamnă totuşi în nici o împrejurare un arbitrar subiectivist. Pe de o parte, principiile compoziţiei sînt determinate de fiecare dată prin conţinut. Acesta, la rîndul său, se naşte din necesităţile sociale ale unui popor concret, ale unei clase concrete, într-un timp concret, şi se transpune mijlocit, prin concepţia despre lume a artistului, prin poziţia lui faţă de problemele ce se ridică aici, în formă vizuală. Astfel, subiectivitatea plăsmuitoare dispune de o mare libertate de acţiune, dar este în acelaşi timp mărginită de felul, sfera etc. a spaţiului de joc de conţinut şi formal astfel constituit, şi va fi împinsă prin aceasta în anumite direcţii, la anumite moduri şi mijloace de expresie etc. Pe de altă parte, subiectivitatea creatoare este condusă de drumul determinat prin aceste componente. Consecvenţei în a continua pînă la capăt un drum început într-un fel sau altul, unui artist — dacă el vrea să rămînă artist — îi este imposibil să se sustragă, deoarece valoarea estetică a subiectivităţii sale se impune tocmai prin aceea că poate să ia şi să urmeze pînă la ultimele consecinţe un drum posibil pentru artă, oricît ar fi de îndrăzneţ şi neobişnuit.

Aceasta este totuşi numai una dintre laturile problemei compoziţiei: unitatea obiectualităţii tridimensionale, concrete, vizual-evoca- tfve. Fiecare imagine realizează însă — inseparabil de unitaţea concret- spaţială. a diversităţii create în ea — şi o unitate bidimensională a diversităţii. Nu ne putem reprezenta destul de complet şi intim convergetlţa acestor două. sisteme care — privite abstract-ideatic — sînt diferite, chiar eterogene. Fiecare trăsătură a unei figuri, fiecare culoare, fiecare linie, fiecare umbră etc. trebuie să-şi îndeplinească pe de-a întregul funcţia ei necesară — conducînd just evocarea — atît în unitatea şi sistematica bidimensională, cît şi în aceea tridimensională. Cosmicitatea picturii se constituie, nu în ultimă'instanţă, prin această convergenţă. Căci-infinitatea intensivă a ansamblului reprezentat, ca şi a tuturor părţilor sale, este foarte strîns legată de aceea că fiecare element al imaginii are de îndeplinit un număr infinit de sarcini în plăsmuirea individuală ca şi în conexiunea compoziţională,:şi.astfel trebuie să fie în stare în'fiecare clipă să reveleze laturi noi şi-noi. O asemenea tendinţă este cuprinsă în germene chiar şi în forma incipientă a mimeticii, ea va fi însă ridicată la o treaptă calitativ superioară, fărgită, adîncită, inten

sificată, prin neseparabila unitate a mimeticii spaţial-obiectuale, tinzînd la totalitatea concretă, cu această nouă formă a decorativ-ornamenta- lului. Corelarea indisolubilă acţionează modificator asupra celor doi factori. Tendinţa la totalitate, la închiderea unor tendinţe îndreptate adesea către extensitate într-un spaţiu relativ mic, la intensitatea sistemului de raporturi între obiectele prezentării trebuie să se întărească şi mai mult în această relaţie reciprocă. Principiul decorativ-ornamental pierde în schimb mult din abstracţia sa şi din lipsa sa de conţinut (sau din conţinutul său transcendent, ceea ce spune acelaşi lucru). Întrucît totuşi munca sa în serviciul întregului se reduce la corelarea unor obiecte concrete şi a relaţiilor lor tot atît de concrete în conexiuni bidimensionale, adică la deşteptarea la realitate a posibilităţilor lor decorative, aspectul privativ al acestui principiu capătă un accent pozitiv. El devine principiul împlinirii definitive a unei străduinţe către totalitatea concretă, către un conţinut solid, către o lume proprie a artei pentru om.

Cititorului să-i fie aici amintită analiza noastră a formelor abstracte ale oglindirii. Am arătat acolo că — exceptînd ornamentica pur geometrică — toate formele, abstracte de oglindire în plăsmuirea mimetică a realităţii au numai un caracter aproximativ. Întrucît atare forme (ritm, proporţie, simetrie etc.) apar ca principii de ordine ale unei realităţi real obiective, ale unei realităţi cosmice, aplicabilitatea lor înseamnă în acelaşi timp o împlinire şi o dizolvare de sine. Cu cît o formaţie mimetică este mai accentuat cosmică, cu atît mai hotărît trebuie să devină acest caracter de pură aproximare al formefor abstracte. Aceasta înseamnă însă în acelaşi timp o cotitură calitativă în întregul raport conţinut-formă. Geometricul apare acum numai ca o limită extremă a concentrării mimetice, aproape ca o „idee regulativă" în sensul lui Kant, încît el, îrv acelaşi timp, determină totul şi nimic în obiectualitatea reală. Ajunge poate să ne amintim de unul dintre cele mai celebre exemple ale acestui fel de compoziţie, de *Sfînta Fecioară cu Pruncul şi cuSfînta Ana* a lui Leonardo (Luvru). Wolfflin a conturat întreaga compoziţie ca un triunghi isoscel: la Leonardo „toate figurile... sînt mişcate concentric, şi direcţiile - divergente sînt condensate în forme închise"; el caută „ca într-un spaţiu tot mai mic să localizeze tot mai multe conţinuturi de mişcare" etc.[40]. Nu este nevoie desigur de o expunere specială pentru a face clară opoziţia funcţiei artistice a unui atare triu nghi faţă de unul în adevărata ornamert-tică abstractă. Aici se arată în mod concret ceea ce înainte nu putea fi afirmat decît în general: că principiile de ordine abstracte — ca urmare a universalităţii muncii în viaţa oamenilor — trebuie transformate în categorii ale obiectualităţii concrete.

Dacă aici se vorbeşte despre tendinţe decorativ-ornamentale în imagine, atunci nu mai este vorba, după cum au arătat-o clar expunerile de pînă acum, despre pură geometrie. Chiar putem spune: cu cît mai departe se dezvoltă pictura, cu cît se găseşte pe sine ca artă, o cu atît mai mare importanţă capătă acordul decorativ al culorilor, fundarea ultimă a funcţiilor lor cele mai complicate, constituind obiectualitatea şi

---

40 Wolfflin; D/e *klassische Kunst*, Munchen, 1904, p. 35 urm»

spaţialitatea (clar-obscur, umbre, perspectivă aeriană, valoare etc.) pe armonia lor fiziologică. Aceasta apare, cu cît mai perfecţionată este pictura ca atare, în forme cu atît mai mijlocite, mai ascunse; ea trebuie însă totdeauna să fie prezentă ca bază, altfel totalitatea bidimensionalului ar fi pestriţă, fără caracter, confuză etc. Această supremaţie a pur-pictu- ralului nu se mărgineşte desigur la colorit, ci pătrunde toate momentele compoziţiei. Un desen în alb-negru poate să fie conceput în sens pur pictural, şi în imaginile colorate poate foarte bine să domine desenul, culo- rilefiind coborîte la accesoriu. (Să ne gîndim pe de o parte la Rembrandt, pe de alta la Botticel 1 i.) Dar oricît de complicate, încurcate, ascunse ar fi căile pe care aceste determinări devin eficiente, de fiecare dată se constituie totuşi oricum o armonie bidimensională a imaginii, aceasta fiind ordonată şi dominată de principii decorative. Desigur, aceasta nu se va impune totdeauna imediat. Tocmai istoria picturii mai recente arată că adesea direcţii noi sînt primite cu însufleţire sau respinse cu pasiune, într-un fel ca şi exclusiv, după cum mimetica specifică a actualităţii — cu cerinţele zilei născute din ea în raport cu plăsmuirea propriei lumi tridimensionale — s-a configurat în momentul respectiv. Abia după ce aceste lupte au fost de mult încheiate, esenţa ornamentală, decorativă, a unor atare imagini ajunge în conştiinţa generală estetică. Aceste fapte şi altele asemănătoare, întărite prin tendinţele subiectiviste şi formaliste pe care idealismul filozofic le promoveazăîn considerarea artei în perioada burgheză tîrzie, au drept urmare că atîţia importanţi cunoscători de artă identifică pur şi simplu decorativul în pictură cu artisticul; Bernhard Berenson distinge de exemplu în pictură între ilustraţie, prin care el înţelege orice conţinut „extraartistic", indiferent dacă aparţine lumii exterioare sau spiritului interior, şi principiile decorative, pe care el le declară ca fiind singurele artistice. Berenson afirmă încheind că „toate

elementele decorative, care, după părerea mea, reprezintă ceea ce este mai esenţial în opera de artă, rămîn deasupra prefacerilor modei şi gustului,,[41].

O atare separare severă a conţinutului, pretins cu totul în afara artei, de formă, pretinsă, de asemenea, a fi ea singură artistică, rupe unitatea vie a operei de artă. în secolul nostru, ea este foarte răspîndită în considerarea artei, chiar atunci cînd înţelegerea şi analiza, la istoricii dotaţi, este mult superioară'consideraţiilor teoretice ce stau la baza lor. Astfel, Riegl vrea şi el să opună conţinutul şi forma ca excluzîndu-se reciproc. „Conţinutul iconografic este întru totul diferit de cel artistic, scopul (îndreptat către deşteptarea anumitor reprezentări) căruia îi serveşte cel dintîi fiind unul exterior, asemenea scopului de întrebuinţare al operelor de artă aplicată şi arhitectonice, în timp ce propriul scop artistic este îndreptat pur şi simplu către prezentarea lucrurilor în contur şi culoare, în plan şi spaţiu, în felul ca ele să suscite plăcerea eliberatoare a privitorului". Riegl se deosebeşte avantajos de mulţi alţi istorici ai artelor prin faptul că, cel puţin ca problemă, percepe legătura dintre conţinutul artistic şi cel iconografic: „Căci nu poate suferi nici o îndoială, că între reprezentările pe care omul vrea să le vadă sensibilizate în opera de artă şi maniera în care el vrea să vadă tratate mijloacele care le fac senzorial plauzibile (figurile etc.) există o legătură intimă" [42]. Că tratarea conţinutului iconografic se desface foarte adeseori cu totul de problemele estetice ale plăsmuirii, că, de cealaltă parte, nu se vede tot atît de des în conţinut decît un pretext spre a aduce la expresie, independent de spaţiul şi timpul istoriei, efecte decorative, picturale, este fireşte un fapt. La nivelul atins pînă acum al luminării esteticului, dialectica expusă mai sus a conţinutului şi formei nici nu poate fi contrastată încă cu opoziţiile ei mecanice într-un mod cu totul convingător, concret, în toate detaliile. (Şi aceasta va fi o sarcină a părţii noastre a doua.)

Principial trebuie totuşi arătat chiar aici că ceea ce obişnuim să numim conţinut iconografic este o parte a acelei cerinţe pe care viaţa o pune de fiecare dată artei. El cuprinde situaţii omeneşti anumite, acţiuni care le prepară şi care urmează din ele, anumite caractere, destine, raporturi între oameni etc. Dacă acum un atare complex, ca mit, legendă, scriere sfîntă sau lumească, formează cerinţa de conţinut faţă de expune

---

[41] Berenson; *Mittelitalienische Molerei,* Munchen, 1925, p. *TI* urm.
[42] Riegl: *Spătromische Kunstindustrie,* Viena, 1927, p. 229.

rea artistică, el este — indiferent de gradul de determinare al conţinutului, chiar şi la o formulare exactă, adînc teologică — din punctul de vedere a| artistului o materie primă cu caracter haotic, amorf. Direcţia şi formarea se constituie numai cînd artistul transformă ceea ce îi este pus în faţă astfel ca postulat, ca misiune socială, într-un conţinut de imagine artistic concret, căci alegerea formei picturale — atît cea decorativă cît şi cea mimetică, cît şi unitatea lor în concordanţă principiilor şi elementelor compoziţionale tridimensionale cu cele bidimensionale — îşi poate dovedi valabilitatea numai ca formă particulară a acestui conţinut devenit acum particular, şi care deci încetează a fi doar general iconografic. Natural, această relaţie trebuie înţeleasă în proporţia dialectică justă. Nici pictura nu este o simplă realizare a misiunii sociale formulate iconografic, nici aceasta nu este un simplu prilej din care arta poate să facă ce-i place. Esenţa sa este conturată cel mai bine ca un spaţiu de joc: concret, întrucît el rezumă într-un fel oarecare dorinţele vieţii de toate zilele, le împrumută o oarecare formă, o oarecare direcţie; abstract, întrucît numai activitatea de plăsmuire artistică realizează univoc posibilităţile ce dorm în el, adesea contradictorii. Riegl însuşi dă un exemplu foarte plastic şi instructiv în ce priveşte raporturile deosebit de complexe ce se constituie aici. El arată că deşi anumite conţinuturi de acest fel posedă în medie o oarecare convergenţă către anumite rezolvări formale, nu avem de-a face totuşi cu o legătură univocă sau chiar obligatorie, că deci există diferite căi de rezolvare posibile, fără ca să se suprime astfel cu totul caracterul fundamental ai conţinutului, chiar dacă acesta este supus unor variaţii considerabile. Este vorba la Riegel de aşa-zisele „portrete ale regenţilor", o temă favorită, bine motivată social, a picturii olandeze din secolul al XVII-lea. Riegl arată nu numai teoretic, ci şi pe baza unui material faptic întins, că această temă cere şi produce „în mod natural" un mod de compoziţie urmărind o atenţie coordonată. El arată însă în acelaşi timp cum Rembrandt, în *Staalmeesters,* pune în locul coordonării o subordonare, deoarece şi aici el urmărea principiul fundamental al concepţiei sale despre lume care cerea „subiectelor sale mereu germenul unui conflict dramatic."[43].

Cu celelalte detalii ale acestei probleme nu trebuie să ne ocupăm aici. Rămîn importante doar două constatări: întîi, că misiunea socială „iconografică" oferă artiştilor un oarecare spaţiu de joc compoziţional,

[43] Riegl: Dos *hollândische Gruppenportrdt,* Viena, 1931, volumul de text, p. 209.

chiar dacă diferenţele ce se ivesc în acesta nu se ascut întotdeauna la opoziţia care se manifestă aici; în al doilea rînd, că în acesta se ivesc principii care în nemijlocirea lor sînt chemate să ordoneze formal atît compoziţia bidimensională cît şi cea tridimensională (coordonare şi subordonare), care însă, de îndată ce sînt transpuse în practica artistică, iau o direcţie spre conţinut hotărîtoare pentru calitatea efectului evocativ al imaginii (aici: dăinuire liniştită sau dramatism interior). Această dublă determinare coerentă arată pe de o parte interacţiunea atît solidă cît şi elastică, dialectică, a momentelor de conţinut şi formale ale operei de artă, iar pe de altă parte, că luarea de poziţie a artistului faţă de marile probleme ale timpului său înseamnă deopotrivă punct de plecare şi încheiere ce încununează plăsmuirea, tocmai în raport cu aparent pur formala problemă a principiului formativ, care în ultimă instanţă este cel decorativ, înăuntrul imaginii. Măreţia copleşitoare a lui Rembrandt constă, nu în ultimul rînd, în aceea că el, în Olanda burgheză în ascensiune, unde artişti proeminenţi contemporani cu el trăiau în esenţă o securitate afirmată de ei a societăţii burgheze, se loveşte mereu de caracterul contradictoriu, dramatic, al acesteia; şi opoziţia compoziţională, tratată aici, între coordonare şi subordonare îşi are izvorul în aceasta. Să fie observat în trecere: ar fi o mare greşeală — schematic- formalistă — de a identifica pur şi simplu contrastul unor atare principii de compoziţie cu opoziţiile în concepţia despre lume arătate aici. Subordonarea poate să exprime foarte bine linişte şi echilibru ca în *Madona din Castelfranco* a lui Giorgione, dar cînd Pieter Breughel modelează atît de „coordonat" calvarul lui Cristos, încît acesta aproape dispare în valul infinit al victimelor (anume ale regimului lui Alba în Flandra), atunci este vorba de o potenţare grandioasă, pînă atunci necunoscută, a principiului tragic-dramatic. Şi este clar că cele dezvoltate aici rămîn valabile în toate cazurile de aplicare a principiilor decorativ-compoziţionale pentru concentrarea, în ultimă instanţă formală, a creaţiilor mimetic legate de lume.

Expunerile noastre de pînă acum au arătat că formele abstracte de oglindire pe care şi le încorporează mimetica cosmogenetică nu numai că nu stau în nici o opoziţie antinomică faţă de tendinţele mimetic-rea- iiste, ci, ca urmare a caracterului lor contradictoriu, productiv, sînt chemate tocmai să le întărească. Constatarea nu este nouă pentru noi. Chiar în considerarea ritmului am citat formularea lui Schiller după care aplicarea conştientă, creatoare de fundament, a acestuia în opera literară serveşte înainte de toate să ridice oglindirea real istă a realităţii la un nivel mai înalt.

O anumită paradoxie aparentă se iveşte numai acolo unde elementele ornamentale — suficiente ca atare pe o treaptă incipientă să creeze o modalitate de artă majoră, desigur acosmică, dar tocmai în această acosmicitate, a cărei valabilitate nu a încetat şi nu va înceta, împlinită interior — devin componente ale unei plăsmuiri mimetice în pictură. Era necesar să expunem în detaliu funcţia ei în pictura nouă, cosmogenetică, deoarece chiar aici — şi, cu excepţia plasticii de relief, numai aici — ea a primit atare funcţii. în toate celelalte cazuri, formele abstracte sînt de la început simple momente ale compoziţiei de ansamblu, incapabile de a forma sisteme estetice închegate autonom; şi în celelalte arte, în literatură sau în muzică, principiul decorativ- ornamental este eficient numai în sens figurat, indirect. (Vom vedea de îndată că în spatele unei atare semnificaţii, aparent doar metaforice, se ascund probleme estetice reale, deşi nu le putem identifica de loc cu cele tratate aici.)

Tocmai de aceea paradoxia aparentă trebuia rezolvată prin referire la pictură, pentru a arăta astfel că tendinţele ornamental-decorative în pictură, prin esenţa lor estetică, stau în serviciul plăsmuirii desăvîrşit artistice a mimeticii. (Faptul căîn cursul istoriei se creează adesea imagini în care predominanţa principiului decorativ duce la platitudine sau goliciune, sau în care predominarea principiului mimetic duce la o dezordine în sens artistic, nu schimbă nimic din valabilitatea acestei afirmaţii.) Acest serviciu constă în esenţă în aceea că închegarea şi, prin aceasta, îndeosebi caracterul tipic al figurilor şi situaţiilor capătă o intensificare altfel de neatins. Am arătat tocmai că principiile de ordine decorative, în aparenţă cele mai abstract-formale, capătă în contextul prezentării mimetice o valoare atmosferică concretă de conţinut, o putere evocativă concret-substanţială prin care elementele configurate just în oglindirea veridică pot fi înălţate, pe cale pur compoziţional-poziţională, mult deasupra tipicităţii lor prezente în sine. Aranjamentul decorativ-orna- mental — din nou numai în această unitate indisolubilă cu ceea ce este adecvat mimetic — poate să mai servească şi pentru a spori evidenţa în relevarea caracterului individual, a ordinii ierarhice, a locului în scena dramatică etc. Wolfflin are perfectă dreptate cînd subliniază de ex. aceste avantaje ale *Cinei* lui Leonardo faţă de Ghirlandaio[1]. Tocmai aşezarea

'Wolfflin: *op. cit.*, p. 257.

paralelă a mesei cu suprafaţa tabloului, punctul centra! absolut al lui Cristos, apostolii plasaţi pe fiecare parte în grupuri de cîte trei, fac posibilă o tipicitate atît de clasic clară, un dramatism atît de reprezentativ. Mari înaintaşi ca Giotto, la care cei prezenţi stau în cerc în jurul mesei, urmaşi deseamăcaTintoretto, la care masa îndreaptă atenţia către fondul adînc al tabloului, ating poate un dramatism şi mai patetic, fără a realiza totuşi această sinteză de unitate şi tipicitate individualizată ordonat, clar articulată şi bogată. Această ultimă comparaţie nu înseamnă o judecată de valoare. Wolfflin poate să vadă în Ghirlandaio un avînt mai puţin reuşit către perfecţia lui Leonardo; Giotto sau Tintoretto urmăresc cu totul alte efecte. Comparaţia este instructivă numai în măsura în care clarifică legătura între ordinea decorativă a imaginii şi conţinutul spiritual de atmosferă. Mai departe, unitatea cercetată aici produce o potenţare a infinităţii intensive a tuturor detaliilor şi a întregului care cuprinde relaţiile lor. Chiar creşterea funcţiunilor, al căror purtător este fiecare detaliu, duce în această direcţie: cu atît mai energic cu cît este mai accentuată o atare compoziţie.

OPERA DE ARTĂ CA FIINŢÎND PENTRU SINE

Întrucît ştiinţa şi arta reflectă aceeaşi realitate, este de la sine înţeles că nişte categorii atît de fundamentale ca aceea deîn-sine şi de pentru-noi trebuie să se găsească în amîndouă. Totuşi, întrucît aceste categorii, cu deosebire cea de în-sine, sînt în chip pregnant categorii ale fiinţei în genere şi exprimă mai puţin fiinţarea specifică a unor obiecte anumite — întrebarea aceasta devine practic hotărîtoare abia cînd e vorba de pentru- noi — de aceea deosebirea fundamentală între realitatea căutată în artă şi cea căutată în ştiinţă apare chiar de la început cu claritate: ştiinţa este îndreptată către reproducerea fiinţei ca atare, în forma ei cît mai purificată de orice adaus subiectiv, în timp ce fiinţa pe care o vizează orice creaţie (Setzung) estetică este totdeauna lumea omului. Ne este fără îndoială cunoscut din expunerile anterioare că nici în reflectarea artistică nu poate fi vorba de oricare subiectivitate, cu atît mai puţin de un arbitrar al subiectivităţii. Un proces de purificare a subiectului intervine şi aici — şi acesta este legat în modul cel mai strîns de sesizarea estetică a în-sinelui — el însă nu merge pînă la tendinţa de a elimina pe cît e cu putinţă subiectivitatea, şi de a face din subiect un pur organ de receptare a realităţii obiective; intenţia lui este numai aceea de a suprima ceea ce este pur particular în subiect. Totuşi nu în chip radical abstract, dimpotrivă
— întrucît totodată anumite trăsături particulare ale personalităţii omeneşti

sînt adesea foarte intim legate cu esenţa ei — conservîndu-le cu tărie, aşadar numai în măsura în care este într-adevăr vorba de o pură particularitate. Cezanne a înţeles just acest proces; el vorbeşte despre artist ca de un ,,organ de recepţie, un aparat de înregistrare a impresiilor senzoriale", care desigur este „un organ bun, sensibil, complicat". „Cînd însă artistul intervine, cînd el are, nenorocitul, îndrăzneala de a

se amesteca voluntar în procesul de transpunere, atunci el nu izbuteşte decît să introducă într-însul propria sa lipsă de importanţă, şi opera îşi pierde din valoare... întreaga sa voinţă trebuie să tacă. El trebuie să aducă la tăcere toate glasurile prezumpţiei..."[44] Analiza unor atare atitudini, care apar tocmai la artiştii impertanţi, deosebit de des, conţine o referire clară la modul de apariţie a în-sinelui în sfera estetică. Ceea ce în reflectarea dezantropomorfizantă, purificată, a ştiinţei apărea ca abstracţie a în-sinelui, devine aici o atotprezenţă greu de sesizat în mod nemijlocit conceptual; în actul înlănţuirii estetice, în-sinele este în acelaşi timp prezent pretutindeni şi nu se află nicăieri, el este în acelaşi timp un imperativ determinant pentru fiece moment singular, şi totuşi neîncetat acoperit de activitatea creatoare — adesea pînă la neputinţa de a fi perceput.

Chiar în această extrem de abstractă formulare apar cu claritate acele trăsături esenţiale specifice reflectării estetice — trăsături de care ne-am ocupat pe larg în alte împrejurări. Considerarea lor ceva mai adîncită, ba chiar simpla lor enumerare pot arăta fără greutate — referindu-ne la evidenţele dobîndite înainte — ceea ce urmează: pe de o parte, esteticul este îndreptat exclusiv către lumea omului şi trebuie de aceea să se deosebească prin trăsături hotărîtoare de reflectarea dezantropomorfizantă. Pe de altă parte, tendinţa aceasta de abatere nu vrea nicidecum să suspende obiectivitatea în-sinelui; dimpotrivă, rezultă dintr-însa consecinţe care, în cele din urmă — fireşte, numai în cele din urmă— sînt în deplină

---

[44] Cezanne: *Uber die Kunst,* Hamburg, 1957, p. 9.

concordanţă cu rezultatele, înţelese materialist-dialectic, ale categoriilor de în-sine şi de pentru-noi. Constatarea aceasta din urmă nu poate surprinde decît pe aceia care — voit sau fără să vrea — trec fără să le ia în seamă pe lîngă materialismul spontan şi pe lîngă dialectica spontană a vieţii de fiecare zi, şi care, sub influenţa unor prejudecăţi moderne, sînt deprinşi să ignoreze sau cel puţin să neglijeze tendinţele de bază apropiate de viaţăale poziţiei estetice care s-au conservat într-însa. Cel mai izbitor este materialismul acesta spontan al esteticului în atitudinea unor artişti însemnaţi faţă de natură, Am citat adineaori o declaraţie a lui Cezanne determinată de o atare atitudine, ea însă ar putea fi iesne întregită din practica foarte multor mari creatori. Fără îndoială, dacă analizăm raportul faţă de realitate care le stă la bază, ne lovim îndată de o dualitate ciudată, care pentru reflectarea estetică este central caracteristică. Refuzul unui amestec al subiectului se referă anume atît la în-sine cît şi la pentru-noi; ar fi neîngăduit, se spune, şi în cel mai înalt grad primejdios pentru naşterea unei opere de artă veritabile, ca creatorul să-şi propună să corecteze natura; în acelaşi timp însă, şi nedespărţit de aceasta, reproducerea subiectivă din conştiinţa lui este şi ea declarată drept intangibilă pentru subiectivitate, cu deosebire pentru cea particulară.

Vedem aşadar chiar de la o primă privire fugară justeţea constatării dialectice că separarea precisă şi exclusivă între subiectivitate şi obiectivitate nu este valabilă decît pentru problematica gnoseologică. Pretutindeni altundeva există cele mai variate tranziţii, puncte de inversiune etc. Ceea ce nu înseamnă fireşte că prin aceasta distincţia dintre subiectivitate şi obiectivitate ar fi cu totul anulată. Dimpotrivă! Tocmai constatarea formulată de noi adineaori, asupra atitudinii artistului în procesul creaţiei, arată intenţia clară de a le separa. De o parte se află o subiectivitate care dă glas adevăratei esenţe a lumii obiective. De cealaltă parte, o subiectivitate care rămîne împotmolită în pura particularitate subiectivă, care nu poate sau nu vrea să spargă propriile ei limite subiectiviste, între ele trebuie tras un hotar precis. Este vorba aici de un fapt fundamental propriu obiectivării (Setzung) estetice, şi nu de o dispoziţie sau de o veleitate a unor artişti izolaţi. Aceasta se vede din faptul că în operele de artă se poate stabili cu precizie unde această luptă a subiectivităţii cu sine însăşi, pentru a sesiza în-sinele lumii, a fost biruitoare şi unde a dat greş, întocmai cum în reflectarea ştiinţifică adevărul şi eroarea se pot separa. Problema în-sinelui rămîne deci în fiinţă şi pentru sfera estetică. Ea suferă însă modificări foarte esenţiale. Acestea izvorăsc din necesitatea socială, care a dat naştere în genere reflectării estetice. În adevăr, întrucît lumea omului a devenit obiectul ultim, hotărîtor,

al reflectării estetice, o interpătrundere şi o împreunare indisolubilă de subiectivitate şi obiectivitate e dată chiar în obiectul ce poate fi şi urmează să fie atins de artă. Lumea aceasta este pentru conştiinţa personalităţii singulare o lume fiinţînd în sine, o realitate independentă de ea. Ea este însă legată în chip inseparabil de această obiectivitate, totodată produsul activităţii comune a tuturor oamenilor, a omenirii. în reflectarea ştiinţifică, obiectivitatea dată aici trebuie să constituie momentul precumpănitor. Deosebirea istoriei omenirii de istoria naturii—cum spune Marx citînd pe Vico —, faptul „că pe una am făcut-o noi, pe cealaltă nu"[45], nu schimbă cu nimic lucrurile, oricît de importantă poate ea deveni pentru metodologia ştiinţelor particulare. Altfel stau lucrurile în reflectarea artistică unde nu numai lumea omului, luată în sensul cel mai larg — chiar şi natura intervine în ea numai în această legătură —, ci ea însăşi e nemijlocit raportată la om.

Dacă în orice analiză estetică se află pe primul plan caracterul evocativ al artei, apoi din punctul de vedere al cercetării noastre actuale caracterul acesta nu este nimic altceva decît această raportare elementar făcutăa lumii omului la omul însuşi. în ştiinţele sociale lumea aceasta a o- mului devine pur obiect, al cărui conţinutîl constituiefaptele, relaţiile etc. ale oamenilor. în schimb în artă procesul dezvoltării omenirii este raportat în mod nemijlocit la fiecare om singular. Evocarea artistică urmăreşte doar, în prima linie, ca subiectul receptiv să trăiască această reproducere a lumii obiective a omului ca propria sa cauză. El trebuie să se regăsească în ea pe sine însuşi — trecutul sau prezentul său propriu —, şi prin aceasta să ajungă a fi conştient de sine ca parte a omenirii şi a dezvoltări i ei. Opera poate trezi şi desăvîrşi, în sensul cel mai înalt al cuvîntului, conştiinţa lui de sine. Ţinta aceasta, fără reproducere veridică a în-sinelui în obiectul reprezentat, nu este cu putinţă. în adevăr, conştiinţa de sine trezită prin evocarea artistică nu ar fi decît o iluzie, o frază goală, ba chiar o înşelătorie, dacă conţinutul ei nu ar fi — în cele din urmă — un moment semnificativ pentru dezvoltarea omenirii, şi anume exact aşa cum el a fost sau cum este, în sine. De aceea în-sinele, aşa cum am lăsat mai sus să se înţeleagă, este pretutindeni prezent în reflectarea estetică. Dar din acelaşi temei el nu poate apărea în forma lui pură — gnoseologic abstractă, golită de conţinut — ca în reflectarea ştiinţifică. Căci oînrîurire evocativă asupra unor oameni concreţi nu poate fi obţinută decît prin reproducerea unei realităţi concrete, a unei realităţi care exprimă toate trăsăturile esenţiale ale obiectului, fireşte cu modificarea că acele figuri care reprezintă această producţie proprie a omului, în

[45] Marx: Dos ***Kapital,*** voi. I, p. 336.

dezvoltarea lui, dobîndesc un accent privilegiat, pentru a trezi evocativ în cel care receptează sentimentul de „tua res agitur".

Chiar din această cauză, momentul acesta subiectiv din în-sine trebuie să devină vizibil ca parte organică, interioară, imanentă a lui. Purificarea de care am vorbit mai sus, a subiectivităţii, de ceea ce este doar particular serveşte tocmai acestui scop. Omenescul trebuie modelat artistic în acest dublu fel: deopotrivă ca înglobat obiectiv în-sinelui realităţii oglindite de opera de artă, precum şi ca subiectivitate inerentă acesteia, făcînd în-sinele, în toţi oamenii, pasibil de retrăire nemijlocită. Nece-

bitirea, pe căi cu totul noi, a nemijlocirii sale. Ea introduce în sfera estetică

un raport de la fenomen la esenţă calitativ deosebit de acela al reflectării dezantropomorfizante. Am scos deja în evidenţă faptul că în amîndouă este reprodusă aceeaşi realitate: corelaţia dialectică a fenomenului şi a esenţei, faptul că esenţa trebuie să apară ca fenomen şi dependenţa de esenţă a fenomenului, încărcarea lui contradictorie cu esenţă, nu poate fi eliminată din nici o realitate obiectivă, dacă voim să nu desfigurăm alcătuirea şi structura ei. Este totuşi inevitabil pentru reflectarea dezan-

nemijlocit — în această nemijlocire a lui trezind evocări — esenţa acţionînd în el, aflată la baza lui şi care îi dă formă. Reflectarea ştiinţifică face să se nască în conştiinţa noastră, ca pentru noi, o înţelegere a unităţii contradictorii între fenomen şi esenţă; procesul reflectării estetice duce la trăirea corelaţiei lor indisolubile, nemijlocită, în aparenţă — ■obiectiv însă adesea larg mijlocită. Divergenţa rigidă, ba chiar opoziţia reflectărilor deosebite, nu trebuie deci să ascundă faptul că în ambele cazuri aceeaşi alcătuire a în-sinelui devine — fără îndoială în chip cu totul deosebit — pentru — noi.

Marx spune: „Orice ştiinţă ar fi de prisos dacă forma de manifestare fenomenală şi esenţa lucrurHor ar coincide nemijlocit"[1]. Fără îndoială, reflectarea ştiinţifică prezintă această formă de solidaritate şi de divergenţă

între esenţă şi fenomen. Dacă opera de artă întruchipează tocmai ■coincidenţa deplină a lor, totuşi întoarcerea la nemijlocirea vieţii este

[1] *Ibid.,* voi. Iii. / II, p. 352.

1 I.......... *mi.*

aici doar aparentă, căci această nemijlocire se dovedeşte — chiar în practica nemijlocită a vieţii zilnice — prea adesea ca fiind o aparenţă înşelătoare. Pentru coincidenţa estetică trebuie deci introdusă o nemijlocire nouă, şi aceasta însăşi nu este un iluzoriu „lucru de la sine înţeles" ca în viaţă, ci un fel de miracol; fireşte, un miracol care este realizat de om în mod conştient, pentru a dezvălui legături adînci şi adevărate ale vieţii. Dar nici această identificare nemijlocită a fenomenului şi a esenţei, în noua nemijlocire a esteticului, nu este o „născocire", ci exprimă un aspect important al realităţii în sine. Hegel formulează raportul care se naşte aici în felul următor: „fenomenul este de aceea, faţă de lege, totalitate căci el conţine în sine legea, dar conţine mai mult încă, anume momentul formei ce se mişcă pe sine însăşi"[46]. Fără îndoială, ştiinţa se poate şi ea apropia de o asemenea totalitate, pe drumurile complicate, larg mijlocite, ale cunoaşterii. Rămîne însă caracteristic pentru noua nemijlocire a operei de artă faptul că ea o înfăţizează nemijlocit, uno actu. Caracteristicul obiectivaţiei estetice se exprimă în faptul că în ea „în-sine" şi „în-şi-pentru-sine" se apropie pînă la imposibilitatea de a fi distinse. Ceea ce în reflectarea ştiinţifică este într-o anumită măsură rezultatul final, aici devine punct de plecare. Căci dacă coincidenţa nemijlocită dintre fenomen şi esenţă urmează să fie nu formală, ci plină de conţinut şi solidă, atunci în-sinele trebuie să aibă o asemenea plenitudine concretă, cum nu posedă în mod veritabil decît în-şi-pentru-sinele. Distincţia precisă între gnoseologie şi cercetarea concretă, care caracterizează reflectarea dezantropomorfizantă, dispare aici: independenţa fiinţei faţă de conştiinţă nu trebuie să dobîndească nici o expresie obiectivată independent, întrucît ea este concret prezentă în trăirea artistică a fiecărui fenomen concret.

Convergenţa devine şi mai izbitoare dacă ne aducem aminte de drumul pe care gîndirea omenească a trebuit să-i facă pînă să dobîndească o înţelegere justă a în-sinelui. Majoritatea concepţiilor emfatice au tins spre o depreciere a lumii fenomenelor, pentru a intraîn posesiaîn-sinelut transcendent (de ex. „Unul" la Plotin) în unitatea lui nefalsificată. Dubla atitudine kantiană se arată în aceea că, pe de o parte el concepe în-sinele în independenţa sa faţă de conştiinţa omenească, pe de altă parte însă îşi reprezintă lumea aparenţei în concreţiunea ei, ca primindu-şi forma de la aprioritatea subiectivă a conştiinţei. Totuşi, după Hegel, s-a făcut aici, în comparaţie cu dualismul metafizic dintre fenomen şi esenţă anterior, un pas înainte, întrucît în acest apriori Kant vede ,,un aport necesar al raţiunii",

[46]Hegel: *Logik,* ed Werke, opere, voi. IV, p. 146. Citat de Lenin: *Caiete filozofice.*

prin care ia naştere un fel de „obiectivitate a aparenţei" şi o „necesitate a contradicţiei"[47]. Hegel trece aici cu vederea slăbiciunea gnoseologică a poziţiei kantiene, că anume, ca urmare a faptului că în-sinele nu poate fi cunoscut, obiectivitatea tuturor fenomenelor devine extrem de problematică. Metoda dialectică abia, care apare la el însuşi, este capabilă să recunoască fenomenului şi esenţei, deopotrivă, realitate şi fiinţare în sine. Chiar aparenţa este numai „deocamdată" neesenţialul, dovedindu-se la o privire mai de aproape ca ne mai fiind exterioară esenţei, „ci fiind propria ei aparenţă."[48] Astfel, chiar aparenţa dobîndeşte un grad relativ înalt de obiectivitate. Lucrul acesta se arată pe o treaptă mult mai înaltăîn ce priveşte fenomenul. Acesta, zice Hegel, este „ceea ce e lucrul în sine, adică adevărul lui.. . ceea ce apare manifestă esenţialul, şi acesta se află în apariţia lui."[49] Nu este necesar să insistăm aici asupra adîncirii şi consolidării acestei obiectivităţi, pe care o aduce cu sine materialismul dialectic.

Importantă aici este înainte de toate constatarea că în domeniul esteticului, dintru început, de îndată ce el s-a realizat într-o obiec- tivaţie (Setzung) practică, fără orice conştiinţă asupra activităţii proprii, această intuiţie a obiectivităţii fenomenului, cîştigată de filozofie cu atîta osteneală, relaţia lui reciprocă indisolubilă cu esenţa, a constituit baza necesară a oricărei plăsmuiri. (Fireşte, ornamentica lipsită de lume, întrucît ea nu cunoaşte opoziţia dintre fenomen şi esenţă, este o excepţie. Dar deja acolo unde plăsmuirea devine alegorică, problema aceasta iese la suprafaţă. Deşi orice alegorie desconsideră fenomenul faţă de esenţa transcendentă — conceptuală — reducîndu-l pînă la nimic, în multe figuraţii alegorice, lepădîndu-se inconştient intenţia magic-reli- gioasă, se naşte spontan, practic-artistic, o concepţie estetică a fenomenului ca realitate. Numai aşa se poate explica de ce atîtea opere, care la origine fuseseră proiectate ca alegorice, după căderea în uitare istorică a sensului transcendent originar, pot mai tîrziu să exercite o acţiune pur estetică.) Acast mod artistic originar de a înţelege raportul dintre fenomen şi esenţă duce la o nouă complicare a relaţiei dintre în-sine şi pentru- noi, în sfera estetică. Universalitatea abstractă a în-sinelui dobîndeşte în reflectarea ştiinţifică funcţia de a dezvălui şi de a face înţeles mecanismul legăturii reale dintre esenţă şi fenomen, sistemul dinamic de mijlociri; reflectarea estetică ridică dimpotrivă unitatea şi inseparabili- tatea lor originară obiectivă pînă la o vecinătate nemijlocită a trăirii. Întrucît ambele sînt aspecte ale în-sinelui, ambele moduri de

---

[47] *Ibid.,* voi. III, p. 41.
[48] *Ibid.,* /ol. IV, p. 7.
[49] *Ibid.,* p. 116.

reflectare sînt egal de veridice. Opoziţia lor se arată în aceea că totuşi, ca urmare a raportării ei la uman, ca urmare a intenţiei sale evocative, obiectivarea (Setzung) estetică trebuie să conţină chiar în în-sinele însuşi un moment care se îndreaptă către om; aceasta înseamnă că în reflectarea estetică în-sinele ascunde elemente de pentru-noi. Situaţia aceasta are însă ca întregire contradictorie urmarea că acest pentru-noi estetic, dacă el, după cum rezultăde la sine din natura acestei obiectivări (Setzung), urmează să-şi îndeplinească funcţia sa în mod evocativ, trebuie să se- obiectiveze devenind un nou în-sine. Cu aceasta am ajuns la un semn distinctiv hotărîtor pentru esenţa raportului estetic de în-sine şi pentru- noi. Caracterul lui real şi semnificaţia lui plină de consecinţe nu se poate însă dezvălui în întregime decît dacă privim aceste concepte şi dintr-un şir de alte aspecte; rezultatele dobîndite de noi în expuneri anterioare, dacă le aplicăm la problema în-sine/pentru-noi, pot singure concretiza afirmaţia, deocamdată abstractă, stabilită mai sus, într-o constatare cuprinzătoare.

Să începem cu particularitatea, care, aşa cum s-a arătat pe îarg, are în reflectarea estetică — în opoziţie cu cea ştiinţifică — o situaţie privilegiată, centrală. Poziţia aceasta de centru ocupată în reflectarea estetică de particularitate, al cărei conţinut constă într-o permanentă suspendare a oricărui universal şi singular în particularitate, ea singură dă problemei în-sine/pentru-sine, indicată mai sus, întinderea şi adîn- cimea ei adevărată. Căci faptul că realitatea reflectată trimite ea însăşi la om, la umanitate, trezeşte nemijlocit impresia că se introduce în în-sinele cu necesitate obiectiv o subiectivitate pură. Această aparenţă este corectată cînd se trag consecinţele trebuitoare din poziţia centrală a particularităţii în actul de obiectivare (Setzung) estetică. Particularitatea ca termen de mijloc înseamnă, în adevăr, şi mijloc între individualizare şi generalizare, şi anume, cum de asemenea s-a arătat, nu ca simplă mijlocire, care este prezentă şi în reflectarea ştiinţifică, ci ca forţă sintetică activă, prin acţiunea căreia fiece obiect, fiece relaţie etc.

uneşte în sine, în acelaşi timp şi inseparabil, o singularitate vie şi un grad relativ înalt de generalizare, radiind luminile reunite ale acestei sinteze. în această situaţie categorială este conţinută totuşi raportarea obiectului estetic — a în-sinelui său şi a fiinţei sale pentru-noi — la oameni, la dezvoltarea omenirii ridicată la rangul de obiectivitate. Fără îndoială trebuie subliniată aici energic raportarea la umanitate. în adevăr, şi omul singular de fiecare zi raportează cele mai multe evenimente ale vieţii sale cu necesitate la sine însuşi; nici o practică eficace nu ar fi cu putinţă, dacă acest act nu ar fi îndeplinit spontan şi în mod neîncetat. Omul de fiecare zi săvîrşeşte lucrul acesta raportîndu-l cu necesitate la personalitatea sa particulară, la ţintele sale concrete izolate etc.; şi chiar dacă — în mod excepţional — e pusă în cauză totalitatea vieţii sale, a personalităţii sale, ca termen de referinţă, totuşi particularitatea nu este prin aceasta suspendată. Categorial exprimat: este vorba mereu de ceva singular, şi cînd — de pildă în muncă — apare un impuls către generalizare, atunci universalul trebuie să garanteze, eventual cu mijlocirile trebuitoare, printre care şi cele particulare, succesul întreprinderii izolate; despre acest rol al universalităţii a fost deja vorba atunci cînd am analizat suspensia necesară a finalităţii subiective, în muncă.

Lucrul de care e vorba aici trece deci cu mult peste faptul obişnuit în fiecare zi al raportării la om, sau al raportării proprii la sine. (Problemele specifice ale eticii, în care apar întrebări asemănătoare sub multe laturi cu cele la care urmează să răspundem aici, nu le putem trata în legătură actuală.) Din acest punct de vedere întreaga ştiinţă, chiar cînd ea are ca obiect omul, este o unică mare suspensiune a scopurilor omeneşti particular-subiective. Cu totul altfel este situaţia în ce priveşte poziţia estetică. Particularitatea, centrul activ al procesului, este pe de o parte, ca singularitate suspendată şi de aceea totodată în suspendarea ei conservată, destul de apropiată de viaţă pentru a fi pusă într-o relaţie nemijlocită cu omul singular; pe de altă parte, universalitatea suspendată, dar conservată ca mişcare de generalizare, înalţă fiece singularitate deasupra particularităţii ei, o dezleagă din legăturile şi relaţiile ei pur particulare, creînd astfel în obiectele şi conexiunile plăsmuite un domeniu specific intermediar, care uneşte organic aparenţa nemijlocită a vieţii cu transparenţa pe care o cîştigă lumea fenomenelor, cu strălucirea esenţei. într-o atare particularitate, ca centru, se dezvoltă obiectiv în în-sine acele momente care o fac semnificativă pentru neamul omenesc.

Dezvoltarea omenirii este un proces obiectiv care se desfăşoară independent de conştiinţa celor care iau parte la el; chiar dacă le revine acestora un rol conducător, urmările faptelor lor, semnificaţia acţiunii lor sînt de regulă ceva cu totul deosebit de ceea ce conştiinţa lor şi-a propus drept ţinţă de realizat. Procesul acesta are deci fără îndoială, în această privinţă, caracterul unui în-sine, şi sarcina ştiinţelor societăţii este aceea de a transforma ceea ce este esenţial într-însul în ceva pentru-noi, într-un bun al conştiinţei oamenilor. Transpunerea categorială în particular, care se înfăptuieşte prin obiectivaţia (Setzung) estetică, produce aici o.modificare semnificativă, subliniind o altă latură nu mai puţin esenţială a acestui proces. Faptul că realitatea care s-a născut şi se desfăşoară astfel este o realitate ce se înfăptuieşte singură, în sensul cel mai Larg al cuvîntului — implicit înfăptuirea de sine a omului, creaţia de sine a omenirii — este pentru noi, tot aşa de mult cunoscut. De aceea, procesul acesta are un îndoit aspect: cel obiectiv, în care tot ce priveşte conştiinţa indivizilor participanţi nu este decît motor sau material istoric, conştiinţa întregului devenind astfel în chip necesar temă a ştiinţei; alături de el însăşi cel subiectiv, acela al individului care ia parte la proces, care este angajat — conştient sau inconştient — în acest proces, ca proces al lui propriu, a cărui existenţă proprie, de ia ce e mai mărunt pînă la ce e mai mare într-însul, nu poate fi înţeleasă cum se cuvine decît în legătură cu el, ca aparţinînd sinelui.

O atare înţelegere trebuie să poarte însă în ea trăsăturile conştiinţei- de-sine. Fără îndoială aceasta poate fi, ca şi conştiinţa obiectivă privind dezvoltarea omenirii ca obiect al cunoaşterii, adevărată sau falsă; adevărul însă are în cele două cazuri criterii deosebite. Acelea ale adevărului ştiinţific obiectiv ne sînt cunoscute. înţelegerea destinului propriu, cuprins în albia destinului speciei, mijlocit de aceasta, ridicîndu-se dintr-însa şi sfîrşind în ea, este însă tot atît de puţin subiectiv-arbitrară, ca aceea a conştiinţei obiectivante, dezantropomorfizante, privitoare la obiectul ei respectiv. Criteriul este aici durata, mai bine zis: faptul de a fi încorporat în dezvoltarea conştiinţei speciei umane. Toate sentimentele, toate gîndurile, toate convingerile sau faptele, fie ele bune sau rele, au de pe poziţia acestei conştiinţe-de-sine adevărul lor, numai dacă ele nu se scufundă fără urmă în acest fluviu, ci devin momente ale modificării lui. Cînd întrebarea este pusă în felul acesta, se înţelege lesne de ce pentru a i se răspunde capătă o importanţă atît de centrală categoria particularităţii. Căci un atare moment, deşi el are, e adevărat, în sine o tendinţă să fie generalizat, desigur fără să părăsească prin aceasta terenul modalităţii concrete de a-fi-exact-aşa-cum-este, este, pe de altă parte, şi tocmai de aceea, totodată individual, singular, totuşi fără să rămînă într-o pură particularitate. Ambele cerinţe trimit la termenul de mijloc, la particularitate, care însă aici nu este nicidecum doar un simplu punct de convergenţă a unor tendinţe orientate în sens contrar, ci dimpotrivă

constituie centrul care ridică ambele laturi în sinteza specifică a conştiinţei-de-sine.

Aspectul acesta al particularităţii, ca fiind categoria esteticului, noi l-am analizat deja cu ocazia tratării ei detailate şi am arătat că realizarea ei în această sferă ia în mod necesar forma tipicului. Tipicul este tocmai domeniul acela intermediar în care se concentrează o semnificaţie generalizată a individualităţii unor oameni, situaţii, fapte etc., fără ca pentru aceasta să piardă individualitatea, ba chiar intensificîndu-şi-o. Este limpede că o reflectare conformă unui asemenea fel de obiectităţi nu este cu putinţă decît pe calea evocării. Prin aceasta însă trece pe prim plan în acest ' pentru-noi estetic tocmai acel element al unei subiectivităţi antropomorfizante, a cărui excludere este tema principală a reflectării ştiinţifice. Opoziţia aceasta ne este cunoscută deja în detaliile ei, ca îndreptăţire a ambelor feluri de reflectare, decurgînd din veridicitatea lor specifică, respectivă. Aici — presupunînd cunoscute toate constatările anterioare — vom remarca numai, în ce priveşte problema noastră actuală, că un pentru-noi constituit în felul acesta nu este posibil decît atunci şi acolo, cînd şi unde aspectele sale antropomorfizante, felul evocativ esenţial al său sînt întemeiate obiectiv în în-sinele însuşi. Temeiul se află în chip evident în obiectul reflectării estetice: în evoluţia omenirii. Fără a ne atinge de obiectivitatea acesteia, pe care am subliniat-o în chip repetat, fără să uităm că ea se desfăşoară înăuntrul naturii şi al legităţii ei, trebuie să amintim, chiar referindu-ne la natură, faptul că noi am desemnat necontenit drept obiect a! reflectării estetice „schimbul de materie al societăţii cu natura" şi nu natura însăşi. Chiar lucrul acesta arată că, aici, nu purul în-sine al naturii, neatins de nici o impresie subiectivă, ba chiar deasupra posibilităţii oricărei asemenea atingeri, , devine obiect, ci dimpotrivă o natură stînd în neîntreruptă influenţă reciprocă cu un subiect activ, deşi acesta nu este unul individual, ci un subiect colectiv, societatea epocii respective şi printr-însa specia umană.

Numai din aceasta însă nu ar fi rezultat încă, fără îndoială, nici o modificare în-sine, aşa cum arată limpede structura naturii obiectului ştiinţelor sociale, în care conştiinţa omenirii asupra propriei sale evoluţii este rezultatul cercetării, Dacă totuşi în sînul esteticului intervine un moment de încorporare a subiectivităţii, aceasta nu constituie nicidecum introiecţia subiectivităţii într-o sferă străină de ea; pur obiectivă, cum era cazul, de pildă în ipostaze. Din contră: momentul subiectiv este aici o componentă organică, fundamentală a obiectivităţii specifice tocmai acestui

obiect. Cînd conştiinţa-de-sine a acestei subiectivităţi — şi numai a acesteia — trece în centrul reflectării estetice, prin subiectivitatea creatoare se eliberează în obiectul reflectat, în mod îndreptăţit, doar ceva ce îi este în chip natural inerent. Expresia ,,în mod îndreptăţit" nu poatefi subliniatăîndeajuns. Căci reflexia asupra lor înşile a subiecţilor activi care se găseşte real (sachlich) la baza ei, constituie un moment obiectiv esenţial al însuşi procesului obiectiv. Este fireşte just că rezultatul evenimentelor singulare, al fazelor şi cu deosebire al epocilor, nu atîrnă de oamenii singulari care acţionează, ci de forţe obiective, de dezvoltarea forţelor de producţie şi de schimbările în relaţii le de producţie determinate de ele. De aici totuşi nu rezultă de loc, mai întîi că acţiunile singulare ale unor oameni izolaţi, care constituie nemijlocit acest proces, ar urma să fie socotite egale cu zero în urmările lor, în influenţa lor asupra procesului.[50] Al doilea, trebuie să mai adăugăm că influenţa, s-ar putea spune subterană, care se formează în cursul procesului, din sentimentele, gîndurile, convingerile etc. ale indivizilor, producînd nemijlocit acţiunile lor, însoţindu-le, izvorînd din ele, aparţine şi ea forţelor sociale, fie în sens pozitiv, fie în sens negativ, mişcînd înainte, sau întîrziind progresul. Al treilea, acest complex — fără a suferi vreo schimbare în esenţa existentă-în-sine a sa — poate fi considerat şi din perspectiva indivizilor care iau parte la el. Un atare punct de vedere face multe lucruri să apară în alte proporţii, în altă ordine, cu alte âccente în ce priveşte importanţa lor, decît în reflectarea dezantromor- fizantă, fără a fi neadevărate, fără să zdruncine în în-sine obiectivitatea, îhdependenţalui faţă de conştiinţă: apar însă în primul plan alte momente, care aici dispar, sau cel puţin trebuie să treacă înapoi, şi cele care domină acolo constituie aici doar o bază, adesea abia perceptibilă, şi totuşi prezentă întotdeauna.

în pofida obiectivităţii acestui nou aspect al în-sinelui — obiectivitate care nu poate fi subliniată îndeajuns — este tot atît de neîndoios

[50] Engels către Bloch, 21.IX.1890, în Marx-Engels, *Ausgewâhlte Briefs,* p. 575.

că în el este conţinut un element de subiectivitate. Aceasta se vede nu numai din faptul că modul său nemijlocit de manifestare, care fireşte este legat adînc de esenţa sa, se concentrează asupra unor oameni individuali, a unor oameni care acţionează, asupra unor, impresii individuale etc., ci şi din faptul că aceste obiecte ar trebui să rămînă insesizabili? şi ininteligibile dacă ele nu ar conţine, chiar în obiectitatea lor obiecr ti vă, indicii lămurite, referiri clare la viaţa de gîndire şi de sentiment a indivizilor, Şi aici ajunge să rezumăm, pentru lămurirea noii probleme;:, lucruri înfăţişate pe larg mai înainte: particularitatea, în rolul de categorie estetică, este o expresie formală pentru legătura căutată aici, a faptelor, a sentimentelor etc. individual umane, cu semnificaţia lor în procesul evoluţiei neamului omenesc. Tocmai tipicul, de care se discută atît de des, „tipicul" care poate fi derivat direct din particularitate, îşi dobîn- deşte sensul lui just numai cînd este raportat la acest complex de obiecte: tipice sînt caracterele, situaţiile, convingerile etc. cînd ele se referă limpede la aspectul subliniat mai sus al evoluţiei omenirii, punîndu-J în lumină cu plasticitate sensibilă. Determinarea tipicului, delimitarea lui, atît faţă de comun cît şi faţă de excentric, nu se poate realiza filozofic decît în felul acesta. Numai cînd tipicul îşi cîştigă poziţia sa în complexul problemei în-sine/pentru-noi, poate fi lămurită cu adevărat esenţa lui.

Poziţia centrală a particularităţii în reflectarea estetică, deoarece ea dă devenirii pentru-noi a în-sinelui această obiectitate concretă, prezintă încă două caracteristici, pe care le-am discutat deja atît de larg, încît ajunge aici o indicaţie asupra funcţiei lor. Amintim mai întîi, în prima linie, că reflectarea estetică cuprinde deja, în obiectitatea ei primară, o luare de poziţie faţă de fenomenul reprezentat, o atitudine pentru sau împotriva lui. Natural, nici viaţa de toate zilele, nici ştiinţa nu este posibilă fără atare decizii; pentru ambele însă este esenţial ca ele să plece de la un pentru-noi, sesizat în mod cît mai obiectiv, să se străduiască să-i sesizeze ,.sine ira et studio", aşa cum oglindeşte el cît mai precis în-sinele. Luarea de poziţie este adesea presupoziţia procesului respectiv de gîndire, şi urmările sale sînt nemăsurate pentru utilizarea cunoştinţelor obiective dobîndite. Dacă totuşi pătrund dorinţe, străduinţe etc. în reflectarea însăşi, ele trebuie să provoace — chiar pentru practică
— pagube, căci acţiunea eficace presupune o realitate obiectivă cunoscută în mod cît mai exact; ne referim din nou la suspensia amintită a practicii, chiar în procesul muncii cel mai simplu, şi cu atît mai mult în ştiinţă. Reflectarea estetică se deosebeşte în această privinţă radical de oricare alta. Nu numai alegerea obiectului concret respectiv are ca presupoziţie luarea de

atitudine pentru sau împotriva lui, ci el însuşi este oglindit sau modelat prin aceea că luarea aceasta de poziţie determină esenţa existenţei lui estetice — tocmai în obiectivitatea ei estetică — . Cu aceasta însă am conturat deja a doua caracteristică a reflectării estetice importantă aici: caracterul ei evocativ, deseori înfăţişat. Acesta a fost deja atît de des expus şi delimitat faţă de fenomene în aparenţă asemănătoare, din viaţă şi din ştiinţă, încît va fi suficientă indicaţia aceasta simplă pentru a înţelege rolul său în complexul acestei probleme.

Cînd considerăm legătura acestor determinări în unitatea lor, apare şi mai limpede decît pină acum o trăsătură, şi ea deja cunoscută, a acestui pentru-noi, în reflectarea estetică: esenţa lui închisă asupra ei, şi totodată individuală, ceea ce am numit la timpul său individualitate a operei. Fireşte, în viaţă ca şi în ştiinţă, omul împrumută pînă la un anumit grad culoarea sa la tot ce constituie un pentru-noi pe care îl sesizează. Nimeni nu va contesta că chiar o deducţie matematică poate exprima personalitatea unui învăţat însemnat, şi că în viaţă nu este de loc indiferent cine va face accesibil un pentru-noi semenilor săi, cu alte cuvinte, cum este comunicat subiectiv acesta. Totuşi, asemănările care par să rezulte de aici nu trebuie exagerate pînă a deveni raţionamente prin analogie. Căci în ştiinţă este vorba în primul rînd de realitatea obiectivă, înfiinţînd-în-sine, şi trăsăturile eventual perceptibile a ceea ce e personal în acest pentru-noi obiectivat, sînt pure adausuri, care nu pot atinge esenţa lucrului în mod hotărîtor. în viaţă, în schimb, este vorba în prima linie de rezultate obţinute în chip practic, rezultate în care, fireşte, poate juca un mare rol acel ce şi *cum* al personalităţilor ce acţionează, fără totuşi să se obiectiveze în plăsmuiri de sine stătătoare. Dimpotrivă, tocmai acesta este cazul în operele de artă, ca individualităţi de ordin artistic. Cu aceasta s-a circumscris situaţia, unică în feiul ei, ba în expresia ei conceptuală părînd de-a dreptul paradoxală, a categoriei de pentru-noi, în domeniul estetic: o reflectare a realităţii care primeşte forma unei plăsmuiri solide, care pretinde la valabilitate universală şi — în principiu — la durata peste timpuri, care însă, în acelaşi timp, — tot potrivit principiului ei — are un caracter individual închegat în sine.

Faptul că nu se poate înlătura o componentă subiectivă, aşa cum a trebuit să constatăm pentru în-sine, în domeniul estetic, se manifestă acum în modul de alcătuire al acelui pentru-noi, care îi corespunde şi îl oglindeşte. Momentul acesta al subiectivităţii intervine aici într-o formă extrem de ascuţită. Pe de o parte, aşa cum am ărătat, ea este indisolubil legată de valabilitatea obiectivă a operei, ca încorporare a reproducerii

estetice a realităţii, ca pentru-noi estetic, Pe de altă parte ea este totodată esenţa operei, determinînd în ultimă instanţă toate detaliile operei, care, ca plăsmuire estetică, n-ar putea de loc exista dacă ea nu ar fi o individualitate de ordin artistic. Această dublă faţă nu apare totuşi ca paradoxală decît în forma aceasta tradusă în concepte. Dacă reflectăm asupra obiectităţii ei originare, devine îndată evident că natura în-sinelui propriu reflectării estetice, fiinţa respectivă şi dezvoltarea concretă a omenirii în etapele şi fazele ei concrete, încorporată în hic et nunc-ul unui eveniment singular ridicat la particularitate, nu poate intra în posesia conştiinţei umane decît ca un atare pentru-noi. Subiectivitatea aceasta se potenţează încă prin aceea că apercepţia acestui pentru-noi estetic, adică a individualităţii de ordin artistic, nu poate decurge decît în mod evocativ. Adevărul şi obiectivitatea, fără prezenţa evidentă şi manifestarea în fenomenalitate a cărora această individualitate de ordin artistic ar fi ceva cu totul lipsit de valoare, sînt întemeiate în în-sinele existînd independent de conştiinţă. Căci, cum s-a arătat repetat şi pe larg în consideraţiile anterioare, evocarea declanşată de individualitatea operei este acţiunea emfatică a unei mimesis, pentru a cărei intrare în vigoare este neapărat necesară veridicitatea credincioasă a ei, chiar dacă fireşte acesta nu este singurul factor determinant. Individualitatea proprie operei împărtăşeşte deci cu toate celelalte moduri de manifestare ale unui pentru-noi această legătură cu o reflectare corectă a în-sinelui. Momentele ei subiective, în aparenţă paradoxale, nu sînt însă — ca în celelalte forme de reflectare — obstacole în calea acordului dintre în-sine şi pentru-noi, sau în cel mai bun caz adausuri ale acestui raport, care nu decid nimic esenţial, ci dimpotrivă forţe specifice impulsive, care ele abia fac cu putinţă această formă specifică de reflectare.

De aici rezultă alte caracteristici ale individualităţii operei ca pentru-noi, caracteristici care şi ele ne sînt deja cunoscute de mult, pe care totuşi trebuie să le rechemăm acum pe scurt în amintire, de pe poziţia problemei actuale, pentru a înţelege just opoziţia lor faţă de alte moduri de reflectare. Mai întîi, individualitatea operei este totdeauna ceva definitiv, în timp ce în viaţă şi în ştiinţă orice pentru-noi este — în principiu — ceva provizoriu, care nefiind decît o aproximaţie optimă în momentul dat,

poate fi totdeauna înlocuită de una şi mai bună, dimpotrivă individualitatea operei nu cunoaşte, nici chiar ca pentru-noi, ba tocmai în această funcţie a ei, nici o putinţă de înlocuire prin ceva mai perfect, mai adecvat realităţii; ea sau exprimă esenţa pasibilă de a fi retrăită, a unei etape importante a evoluţiei neamului omenesc, într-un mod evocativ eficace — chiar pentru generaţii mai tîrzii — sau ea nu există pentru sfera estetică în nici un fel. (Faptul că opere cu intenţie estetică pot fi utilizate ca documente ale unei epoci, pentru ştiinţele societăţii sau ca indicii ale modificării formei, gustului

etc., în ştiinţa privitoare la artă, nu atinge esenţa acestei probleme.) Natural, acţiunea aceasta a operei este ea însăşi de natură esenţial istorică, şi de aceea judecata estetică asupra acestor fapte nu va avea niciodată decît un caracter aproximativ, întocmai ca orice altă judecată ştiinţifică. Faptul că, chiar asupra lui Homer sau Shakespeare, a lui Rembrandt sau Händel, judecata a fost supusă la mari oscilaţii istorice — ei pot chiar dispărea pentru întregi intervale de timp, ca să devină apoi nemijlocit prezenţi — face din istoria influenţei operelor şi a artiştilor un domeniu particular al cercetării istoric-materialiste, care trebuie să se străduiască să clarifice cauzele sociale ale unei atare înălţări şi coborîri. Aceasta însă nu schimbă sarcina principială a materialismului dialectic, de a stabili acest da sau nu al unei existenţe estetice a operelor şi de a căuta criteriile sale, de conţinut şi formale. Pentru problema acestui pentru-noi estetic, pe care o avem de tratat, ajunge totuşi complet contrastul pe care l-am stabilit faţă de orice pentru-noi ştiinţific.

Caracteristica de care am vorbit acum a acestui pentru-noi estetic este strîns legată cu altă caracteristică a obiectivării (Setzung) estetice, care şi ea nu este de mult cunoscută: cu caracterul ei pluralistic. Ştim că fiece pentru-noi din reflectarea ştiinţifică, chiar dacă ocazional el poate deveni activ şi în mod izolat, este dat şi urmează să fie sesizat totdeauna numai ca moment parţial al unor conexiuni largi. Ba, tocmai potrivit principiului ei, reflectarea ştiinţifică are tendinţa către o unitate sistematic-faptică, în care fiecare pentru-noi este întregit, concretizat, limitat etc. prin celelalte. Orice individualitate de ordinul operei de artă este dimpotrivă exclusiv de sine stătătoare. Aşa cum — sub aspect originar estetic — există arte deosebite, a căror unitate subsistentă în adîncul lucrurilor poate fi sesizată conceptual numai prin filozofia artei, tot astfel şi în concepţia fiecărei arte singulare, a fiecărui „gen", se ascunde o abstracţie anumită, chiar dacă filozofic îndreptăţită, o îndepărtare a gîndirii de la esteticul originar, care nu este reprezentat decît tocmai de opera singulară. în actul de obiectivaţie originar-estetică nu există în orice caz decît opere exclusiv singulare, care — luate nemijlocit — sînt monade fără ferestre. Fireşte, numai nemijlocit, căci relaţia lor cu obiectul ultim al lor, cu dezvoltarea neamului omenesc, vădeşte clar o limită filozofică determinată a acestei nemijlociri. Aceasta nu înseamnă totuşi că ea este concret suspendată. Aşa cum omenirea constă din oameni singulari, aşa cum deci conştiinţa ei de sine nu se poate exprima decît ca conştiinţă a unor oameni singulari, tot astfel obiectivarea acestei conştiinţe-de-sine, faptul general de a o face capabilă să fie retrăită, nu poate fi înfăptuit decît în opere de artă singulare, de sine stătătoare. Structura obiectivală a acestui pentru-noi este o reproducere fidelă a acelui în-sine pe care-l oglindeşte. Dacă ar putea lua naştere un pentru-noi real, conceptual-generalizat, posedînd o atare concreţi- une reală, împreună cu celelalte însuşiri ale operei de artă, atunci ar trebui să ne reprezentăm omenirea ca o substanţă ce s-ar exprima direct, dincolo de oamenii singulari care o alcătuiesc şi care singuri au realitate materială; ea ar trebui deci să stea în faţa noastră ca un fel de spirit al lumii, în sensul pe care i-l dă Hegel. Adevărul solid al reflectării estetice în operele de artă singulare corespunde aşadar exact substanţei acelei realităţi fiinţînd-în-sine care este reprodusă de ele: realitatea nemijlocită a acestei substanţe se exprimă tocmai în această singularitate, în această existenţă de sine stătătoare a fiecărui pentru-noi estetic respectiv, în faptul că fiece operă este o individualitate artistică şi că hic et nunc-ul ei, mărimea istorică şi limita genezei ei, apar plăsmuite unitar în ea, fără putinţă de a fi suspendate. Adevărul mai larg, mai adînc, capabil de a fi atins altminteri numai prin mijlociri şi generalizări largi asupra acestei substanţe, anume că ea se perpetuează în naşterea şi pieirea a milioane de indivizi şi se găseşte în reproducere şi

evoluţie permanentă, se revelează tocmai în esenţa estetică a individualităţii operei de artă. Adevărul formei sale artistice se reazemă — în cele din urmă — pe faptul că concreţiunea lor spaţio-temporală, senzorial-sen- sibilă, imposibil de suspendat, individualitatea lor indestructibilă este mai mult decît un pur aici şi acum şi un exact-astfel, întrucît într-însa, fără a sparge imanenţa prezenţei concrete, fără a trece dincolo de imanenţa închisă asupra sa a lumii operei, sînt conţinute şi acele momente prin care de fiecare dată cîte un eveniment personal stă în legătură cu mersul evoluţiei umane. Prin aceasta, ceea ce este semnificativ într-una din fazele ei este încorporat în memorie, în conştiinţa de sine a speciei umane. Particularitatea, ca fiind categorie centrală a esteticului, este forma în care această dualitate poate deveni o plăsmuire unitară.

Dacă strîngem laolaltă toate aceste recapitulări, centrate asupra problemei noastre actuale, în unitatea pe care ele o constituie în realitate, atunci ne apare limpede şi plastic specificul acelui pentru-noi estetic. El trebuie, pentru a putea mijloci oamenilor fiinţarea-în-sine a propriei lor specii, să producă în sine însuşirile unui nou în-sine; trebuie, pentru a îndeplini funcţiile veritabile ale unui pentru-noi, să primească forma unui în-sine. Faptul acesta, privit originar estetic, este de o evidenţă de la sine înţeleasă. Dacă se ridică în conştiinţă ceea ce este formal identic în trăirile estetice, totdeauna cu necesitate calitativ deosebite, ba incomparabile între ele, reiese că lor le este comun un moment general-abstract: faptul de a avea în faţă o „realitate" care nu poate fi modificată, un fel de în-sine. Am pus cuvîntul realitate între semnele citării, deoarece ţine de esenţa receptivităţii estetice ca ea să aibă, în acelaşi timp, impresia trăită că opera care o declanşează este un produs uman, nu o realitate în sensul naturii sau al formaţiilor sociale. Rezerva aceasta subliniază tocmai acel punct care este important pentru consideraţia noastră: opera este un pentru-noi care apare în forma — doar în forma — unui în-sine, şi nu un în-sine în sensul strict al conceptului său.

Aspectul acesta al operei concretizează constatarea anterioară, încă pur formală: modalitatea în-sinelui ei este anume astfel constituită, încît ea pare să acopere, ba chiar să elimine în întregime în-sinele real. In adevăr, în timp ce în viaţă sau în ştiinţă, fiecare pentru-noi este în principiu verificabil, în sensul că el este comparat cu în-sinele — nemijlocit cu acela dintre momentele sale parţiale pe care el îl reproduce —, opera, ca pentru-noi estetic, exclude nemijlocit toc mai acest fel de controj al veracităţii sale^ Cînd se produce în genere o atare confruntare a operei cu ,,originalul", aceasta este un semn sigur de grosolănie, şi refuzul acestei atitudini străine de artă — firească în perspectiva vieţii zilnice — face pe mulţi să nege în genere caracterul de reflectare al artei. în felul acesta însă relaţia, fără îndoială complicată, dintre în-sine şi pentru-noi, în estetică, este, sub o altă latură, nesocotită. Căci consideraţiile noastre adîncite asupra mimesisului estetic au arătat cum caracterul acestuia, ca reflectare a realităţii, nu este suspendat prin faptul că nu se poate indica în principiu nici un obiect determinat, în lumea fiinţînd-în-sine, care să

fi fost ,.imitat" printr-un obiect determinat, într-o operă de artă determinată.

Aceasta fireşte nu exclude faptul că procesul de creaţie în foarte multe cazuri este îndreptat cu pasiune spre scopul de a reproduce obiecte determinate ale realităţii, în felul lor exact de a fi; cu deosebire istoria artelor plastice ne dă o mulţime de exemple pentru aceasta. Nu este îngăduit însă — ceea ce în estetică este foarte adesea cazul, fără a mai vorbi de încercările unor artişti importanţi de a se înţelege pe ei, în legătura cu propriile lor producţii — să se amestece relaţia dintre în-sine şi pentru-noi, în procesul genezei artei, cu alcătuirea operei de artă însăşi. în procesul creaţiei, în care acest pentru-noi se află abia în stătu nacendi şi nu îşi poate dobîndi structura sa proprie decît abia cu ultima trăsătură de pensulă, artistul se află în adevăr în faţa în-sinelui, şi munca sa se îndreaptă spre fixarea lui definitivă, ca un pentru-noi valabil. Totuşi chiar aici concordanţa concretă în amănunte, la care am făcut aluzie mai sus, nu este mai mult decît un caz-limită posibil — desigur care se întîl- neşte adesea —, şi nu intenţia normativă şi ţinta tipică a procesului considerat în întregimea lui. Concordanţa cu în-sinele, la care năzuieşte artistul, este mai largă, mai bogată şi mai adîncă decît aceea, şi obţinerea ei în cazuri izolate nu este decît un mijloc pentru realizarea desăvîrşirii operei. în-sinele aşadar în faţa căruia artistul se află, în munca sa, este — foarte rar în mod conştient acel moment al dezvoltării omenirii a cărui particularitate a aprins fantezia sa, voinţa sa artistică, a cărui revelare el năzuieşte să o realizeze în mediul omogen, ca coincidenţă a fenomenului cu esenţa, în noua nemijlocire a operei. Şi artistul veritabil se dovedeşte tocmai în faptul că într-însu! găsesc ecou elementele şi tendinţele în-sinelui orientate către subiect, către conştiinţa-de-sine a omului (a omenirii), că el aşadar nici nu se îneacă într-o subiectivitate particulară, nici nu devine, generalizînd singularităţile, prada unei abstracţii plutind pe deasupra a ce e omenesc, ci caută şi găseşte poziţia de mijloc, în care destinul oamenilor devine glasul destinului omenirii, trecătorul hic et nune devine semnul care prevesteşte o transformare istorică importantă a neamului omenesc, omul singular devine tip, fiece imagine, expresia nemijlocit sensibilă a esenţei sale. în-sinele extensiv infinit ■devine în acest proces infinitate intensivă a operei, concentrată ca microcosm. Oglindirea justă a în-sinelui în pentru-noi trebuie de aceea să se mărginească numai la această convergenţă autentică şi adîncă a esenţei care apare cu felul ei de a apărea; aceasta poate lipsi într-o fidelitate -minuţioasă faţă de detaliile modelului imediat, şi poate fi convingător prezentă, cînd la o atare comparare — artistic admisibilă — nici unut din detaliile plăsmuite nu coincide cu realitatea[51].

încă de aici se poate vedea trecerea unul în altul, caracteristică pentru sfera estetică, între în-sine şi pentru-noi. Este de prisos să mai subliniem încă o dată deosebirea calitativă a acestui fei de reflectare de acela al vieţii şi al ştiinţei: faptul că procedeul verificării, care nu poate lipsi din acestea, este principial imposibil în cea dintîi. în timp ce fiece adevăr reflectat prin dezantropomorfizare nu poate fi dovedit drept adevăr decît printr-o comparare cît mai precisă cu modelul originar pe care-l reproduce, orice operă de artă posedă nemijlocit în ea însăşi dovada şi justificarea autenticităţii sale, a veridicităţii sale, a puterii sale de a face din în-sine, pe calea evocării, conştiinţă-de-sine a speciei omeneşti. Cuvîntul nemijlocit are însă aici o semnificaţie multiplă, aparent echivocă, a cărei neclaritate totuşi nu este o urmare a faptului că ea nu ar fi gîndită pînă la capăt, ci dă expresie tocmai unităţii complicate, multiple, etajate, contradictorii, a operei. Nemijlocirea trebuie anume luată aici, înainte de toate, ad litteram, strict nemijlocit: evocaţia pe care o declanşează opera, emfaza în care ea transpune pe cei receptivi, îşi are temeiul numai şi numai în edificiul formal al

[51]Cum am mai spusîn mod repetat, o analiză dezvoltată a procesului de creaţie nu poate fi dată decît în partea a doua a acestei lucrări.

individualităţii operei. Aceasta este fără nici o îndoială atitudinea originar estetică faţă de operă, şi în această privinţă ea are un pronunţat caracter de în-sine; ea acoperă adevăratul în-sine cu totul, lasă procesul creaţiei, cu întreaga sa problematică de în-sine şi pentru-sine, fără rest, în urma sa. Totuşi ştim din expuneri anterioare că această atotputernicie a formelor artistice se reazemă pe faptul că ele sînt, de fiecare dată, forme concrete ale unui conţinut determinat. îndată ce acest conţinut devine activ — şr noi ştim de asemenea că faptul trăirii nemijlocite a operei, pe care l-am indicat înainte, este identic cu acela de a face să se poată retrăi conţinutul specific al ei, că în efectul imediat al operei tocmai acest conţinut se impune, că o deplină conştiinţă a subiectului receptiv, în ce priveşte rolul concret al formelor în impresia pe care el o suferă, trebuie să fie ceva mijlocit, ceva ce intervine mai tîrziu —, această primă nemijlocire a efectului e suspendată.

în timpul care precedă şi care urmează recepţiei, se iveşte cu necesitate, în formă determinată, problema ,,comparaţiei" conţinuturilor înfăţişate în operă, cu cele care au umplut şi umplu viaţa celor care receptează, în felul acesta ajungîndu-se — în aparenţă — la raportul[5]! general între în-sine şi pentru-noi. Comparaţia aceasta este, ca moment al acţiunii operei de artă, inevitabilă. Dusă însă consecvent pînă la capăt,, ea ar suprima totuşi caracterul estetic al operei, ar face dintr-însa un pur document al cunoaşterii lumii. Fără îndoială, momentul acesta joacă şi el în acţiunea durabilă a artei un rol care nu este lipsit de irapor- tanţă. Cînd spunem, de pildă, că Shakespeare sau Balzac au descoperit tipuri care erau necunoscute înainte de ei, că romanele luiWalter Scott sau *Război şi pace* înfăţişează istoria mai autentic decît istoriografia, că portretul lui Carol Quintul de Tizian sau portretele de curte ale lui Goya introduc mai adînc în psihologia anumitor epoci decît oricare altă obiectivare a acestora, noi nu am părăsit încă domeniul artei, dar intenţia de a ne însuşi conţinutul plăsmuit ia o orientare limpede spre în-sinele oglindit în operă. Oricît ar fi însă de importantă această: componentă în totalitatea efectului estetic, ce e sigur este că ea nu constituie punctul final al acestuia, că ea nu aduce adevărata lui conturare. Imanenţa nemijlocirii se încheie la un nivel mai înalt: acela al' trăirii ,,lumii" proprii, necomparabile — şi în sensul acesta iarăşi mona- dice — a operei respective. Intrucît lumea aceasta, în substanţa ei, este
o lume particulară, ea se închide în această particularitate, ca fiind absolut desăvîrşită în sine, dar totodată — prin mijlocirea aceleiaşi particularităţi — ea veşniceşte acel moment al dezvoltării omenirii, a cărui oglindire ea este. Întrucît însă ,,lumea" operei nu are acest moment, ca obiect în afara sa, şi nu trimite astfel la el, ci îl încorporează în sine însăşi mai concentrat şi mai semnificativ accentuat, mai bogat în determinări şi mai clar articulat decît ar putea fi oricare atare obiect singular fiinţînd-în-sine, drumurile care păreau să conducă la obiectul servind ca model originar duc, tot aşa, înapoi la operă, cum prima nemijlocire a. imanenţei părea să trimită dincolo de aceasta. Opera este astfel, în chip primar şi potrivit naturii ei, un pentru-noi în reflectare estetică, totuşi un pentru-noi care — în mod nemijlocit — reuneşte în sine trăsături esenţiale importante ale în-sinelui.

Cînd voim să reducem această alcătuire specifică a artei, categorial, la concept, — pînă acum am descris numai felul ei deosebit de a fi faţă de celelalte moduri de reflectare, am procedat aşadar precumpănitor negativ, prin delimitare — atunci iese de la sine în primul plan categoria de pentru-sine. Această foarte importantă determinaţie era mereu prezenta, fireşte, întrucît priveşte fiinţa şi întrucît priveşte gîndirea,.

dar Hegel cel dintîi a descoperit importanţa ei şi i-a asigurat locul care
i se cuvine în logică şi în epistemologie. (Este semnificativ că, întocmai ca în categoria particularităţii, sentimentul just pentru dialectică duce pe Hegel la elaborarea unor forme şi conexiuni care, în special în estetică, joacă un rol hotărîtor. El însuşi însă, în *Estetica* sa, nu se gîndeşte aproape de loc să le fructifice în mod adecvat. Credem că şi aici concepţia de bază falsă, idealistă, ierarhică, a sistemului său I-a împiedicat să întindă asupra domeniului estetic terenul nou descoperit de el însuşi pe cale logică. Întrucît domeniul acesta, pe care-l considera drept nivel al purei intuiţii, constituia pentru el doar o treaptă pregătitoare către reprezentare şi concept, el a trecut pe lîngă multe probleme hotărîtoare privind categoriile esteticului, fără să le ia în seamă.) Tocmai categoria de pentru-sine face parte din descoperirile cele mai specifice ale filozofiei hegeliene. Importanţa ei totuşi nu a fost recunoscută de nimeni — afară de Marx, Engels şi Lenin — printre urmaşi. De aceea ea a dispărut aproape cu totul în filozofia de mai tîrziu. Acolo unde s-a recurs la ea, aceasta s-a făcut de cele mai multe ori cu totală neînţelegere. De aceea este necesar să ne ocupăm cel puţin pe scurt de esenţa acestei categorii.

Din punctul de vedere al sistematicii generale, la Hegel apare succesiunea: în-sine, pentru-sine, în-şi-pentru-sine. Nu este greu de văzut că punctul de plecare îl constituie modalitatea abstractă, lipsită de conţinut a în-sinelui, înfăţişată deja de noi. în în-şi-pentru-sine, în schimb, se desăvîrşeşte existenţa obiectivă a în-sinelui, existenţa reală, concretă, dezvoltîndu-şi toate determinările ei. Categoria de pentru-sine constituie, cum vom vedea îndată, ca fiind categorie nemijlocit negativă, trecerea dialectică de la vidul abstract, la concreţiunea plină de conţinut. Întrucît pe noi, în conexiunea aceasta, ne interesează exclusiv categoria de pentru-sine, ne mulţumim cu această constatare sistematică, de ordin cu totul general, care ajunge ca să vedem poziţia logică a categoriei de pentru-sine, în teoria hegeliană a categoriilor. La dezvoltări detaliate trebuie să renunţăm, cu atît mai degrabă cu cît tocmai în întrebarea privitoare la în-şi-pentru-sine intervine puternic problematica subiect- obiectului identic, şi pînă astăzi s-a făcut încă foarte puţin pentru purificarea acestor categorii de deformaţiile datorite sistemului idealist. Problema pentru-sinelui este mai puţin atinsă de atare tendinţe. Cel puţin este cu totul posibil să punem relativ clar în evidenţă sensul ei metodologic, fără a intra mai de aproape în astfel de controverse, lipsite acum pentru noi de folos.

în *Logica* lui Hegel, fiinţarea-pentru-sine apare întîi ca moment af calităţii. în ea este *„desâvîrşitâ fiinţarea calitativă".* în ea, cum arată \ Hegel pe larg mai departe, se exprimă fiinţarea faptică independentă, ca negaţie, ca separare tranşantă de o fiinţare pentru un altceva. Hegel spune că: „ceva este pentru-sine, în măsura în care suspendă alteri- tatea (das Anderssein), relaţia şi comunitatea sa cu altceva, în măsura în care el le-a respins, a făcut abstracţie de ele. Altul este pentru el numai *ca* ceva suspendat, ca *moment al său*; fiinţarea-pentru-sine constă în faptul de a fi trecut dincolo de ceea ce o mărginea, dincolo de alte- ritatea sa, în aşa fel încît, ca fiind această negaţie, ea este *'întoarcerea* infinită în sine... Pentru-sinele este comportarea polemică, negativă faţă de limitarea prin celălalt..[52] Tot astfel este înfăţişat acest caracter al pentru-sinelui în *Fenomenologie:* „această determinaţie, care constituie caracterul esenţial al lucrului şi îl deosebeşte de toate celelalte, este însă determinată astfel încît printr-însa lucrul se găseşte în opoziţie cu altele, dar trebuie în ea să se menţină pentru sine. Lucru însă, adică unitate existînd pentru sine, el este numai întrucît nu stă în această relaţie cu alţii". Şi în ceea ce urmează

[52]Hegel: *Logik,* ed. *Werke,* voi. III, pp. 105—107.

Hegel tratează fiinţarea-pentru-sine „ca negaţie absolută a oricărei alterităţi"[53]. De aceea nu este de loc întîmplător faptul că în capitolul *Logicii* privitor la calitate, repulsia este considerată ca un semn esenţial al fiinţei-pentru-sine. Tot astfel nu este o întîmplare că Hegel subliniază istoric-filozofic ca o mare realizare descoperirea de către Leucip, în atomistică, a fiinţării-pentru-sine, acest „mare principiu". El subliniază în acesta, înainte de toate, depăşirea purei dialectici a fiinţei şi nefiinţei, proprie eleaţilor: „este însă important faptul că fiinţarea-pentru-sine este totodată mai bogat determinată: ea este raportare la sine prin negarea alterităţii. Cînd eu spun, eu sînt pentru mine: atunci eu nu sînt numai, ci eu neg în mine oricare altceva, îl exclud din mine, în măsura în care el apare ca exterior. Ea este negaţia alterităţii — altul este negaţie faţă de mine; fiinţarea-pentru- sine este deci negaţie a negaţiei: şi aceasta este, aşa cum o numesc eu» negativitatea absolută. Eu sînt pentru mine, aşadar eu neg fiinţarea altului, negativului; şi această negaţie a negaţiei este deci afirmaţie. Această raportare la noi în fiinţarea-pentru-sine este deci afirmativă, este fiinţă care în aceeaşi măsură este rezultat, mijlocit printr-un altul, —

[53]Hegel: *Phânomenologie* des Geistes, ed. Werke, voi. II, p. 95 urm.

<dar prin negaţia altului; într-însa este conţinută mijlocirea, dar o mijlocire care totodată este suspendată" *.

Cu aceasta este însă circumscrisă numai prima înfăţişare, relativ abstractă, cea mai primitivă, cea mai elementară a acestei categorii. •Chiar în prima parte a *Logicii* apar determinări dialectice mai înalte, înainte de toate, ceea ce urmează în mod natural din ce am indicat pînă acum, faptul că însăşi cantitatea, în care trece la Hegel întregul complex ■al calităţilor, este „fiinţa-pentru-sine suspendată"[2]. Mai departe însă, din dialectica interioară a cantităţii se naşte măsura, şi într-însa se reîntoarce din nou categoria suspendată a calităţii, şi cu ea această fiinţare- pentru-sine, la un nivel mai înalt: unitatea care se naşte, după Hegel, ■aici este: ,,*fiinţare-pentru-sine reală,* categoria unui ceva, ca unitate de calităţi ce se află în raportul măsurii; o deplină *independenţă"* [3]. Nu poate cădea aici fireşte în sarcina noastră să urmărim suspendarea dialectică şi reîntoarcerea, pe o treaptă mai dezvoltată, a categoriei fiinţării-pentru- sine, de-a lungul întregului sistem hegelian. Pînă aici a fost vorba de sublinierea rolului important pe care ea îl deţine printre determinările conceptuale ale obiectităţii concrete independente. în ceea ce urmează scoatem în evidenţă numai cîteva puncte nodale, care lămuresc intervenţia şi funcţia acestei categorii în conexiuni mai complicate, mai dezvoltate. Să începem cu organismul viu ca o atare exemplificare a rolului categoriei de pentru-sine. Hegel scrie; „fiinţa vie stă în faţa unei naturi neorganice, faţă de care ea se comportă ca putere asupra ei şi pe care ■şi-o asimilează. Rezultatul acestui proces nu este, ca la procesul chimic, un produs neutru, în care independenţa celor două laturi care stăteau faţă în faţă este suspendată, ci fiinţa vie se arată ca trecînd dincolo şi îmbrăţişîndu-şi altul ei, care nu poate rezista puterii sale. Natura neorganică, care este supusă de către fiinţa vie, îndură aceasta pentru motivul că *în-sine* ea este aceeaşi cu ceea ce este *pentru-sine* viaţa. în altul, fiinţa vie se reuneşte doar cu ea însăşi" *. Aceste expuneri sînt demne de remarcat chiar pentru motivul că Hegel concepe raporturile reciproce alevieţiicu mediul ei lipsit de viaţă în sens cu totul materialist; ca obiecte ale naturii, ele au aceeaşi constituţie, — cu alte cuvinte, legile fizicii şi chimiei exercită asupra ambelor aceeaşi acţiune. Viaţa nu este înţeleasă nici ea ca o ,,forţă“ particulară proprie, aflată dincolo de fizică şi de chimie, ci ea este doar o structură specifică, o formaţie specifică a aceleiaşi materii, prin mijlocirea unor categorii determinate, care însă împrumută vieţii puterea aceasta asupra unei materii, aceeaşi în sine cu ea. Forma aceasta generală de alcătuire a vieţii, ca pentru-sine, dobîndeşte prin aceasta — pentru înţelegerea acestei categorii—o însemnătate deosebită.

Aceasta se exprimă înainte de toate prin faptul că nu mai este vorba doar de relaţii statice, revenind în mod mecanic, ca pentru calitate, măsură etc., ci de raporturi acţionînd dinamic. Momentul acesta apare într-un chip şi mai pronunţat cînd este vorba de muncă. Hegel spune despre aceasta în *Fenomenologie*: „separaţia de la care porneşte spiritul, în muncă, între *fiinţa-în-sine,* care devine material pe care spiritul îl prelucrează, şi *fiinţa-pentru-sine,* care este *aspectul* conştiinţei-de-sine în muncă, a devenit pentru el ceva obiectiv, în opera sa"Acelaşi gînd este extins de Hegel în *Logica* lui asupra întregii sfere a acţiunii din domeniul practic: „Ideea, în măsura în care conceptul nu este decît *pentru sine* conceptul determinat în şi pentru sine, este ideea *practică, acţiunea“* [54]. Aceasta duce însă categoria de fiinţare-pentru-sine, din sfera

[54] Hegel: Log/k, ed. *Werke,* voi. V, p. 310. Merită poate să observăm aici că Lenin, în *Caiete filozofice,* însoţeşte constatarea citată cu reflecţii pătrunzătoare, culminînd cu aceea că Marx „pleacă

pur obiectivă a obiectităţii în genere, a vieţii etc., mai departe în aceea a conştiinţei, a conştiinţei-de-sine. Hegel accentuează această legătură chiar de la prima tratare, abstractă, afiinţării-pentru-sine. El vede în conştiinţă o dualitate între aceasta şi obiectul care îi stă în faţă; ,,*conştiinţa-de-sine* din contra este fiinţarea *pentru sine ca desâvîrşitâ* şi ca *pusă"*[55]. Prin aceasta —dăm şi aici numai rezultatul fina!, nu diferitele trepte intermediare, dintre care am amintit deja munca şi practica în genere —, fiinţarea- pentru-sine devine pe treapta sa cea mai înaltă, cea mai dezvoltată, categoria specifică a existenţei umane, şi anume tocmai acolo unde determinările ei esenţiale, care deosebesc pe om calitativ de orice altă vieţuitoare şi îl fac om veritabil, se impun în toată bogăţia lor-

Legătura strînsă, la început numai afirmată de noi, între fiinţarea- pentru-sine şi conştiinţa-de-sine dobîndeşte prin aceasta o întemeiere teoretică şi practic-istorică. Şi de această dată trebuie să ne mărginim numai lao indicaţie. Faptul că Hegel, laacestnivel al problemei, dă uneori formulărilor sale o nuanţă teologică, nu are pentru scopul nostr u o importanţă hotărîtoare, întrucît esenţialul, ceea ce este specific uman, apare în pofida tuturor acestor formulări cu o claritate care nu îngăduie interpretări greşite. Astfel, în *Filozofia istoriei* el vorbeşte de căderea în păcat ca despre „mitul veşnic al omului" şi explică: „Paradisul este o grădină în care nu pot rămîne decît animalele, nu oamenii. Căci animalul este una (eins) cu Dumnezeu, dar numai în sine. Omul singur este spirit, adică pentru sine însuşi. Această fiinţare-pentru-sine, această conştiinţă este însă în aceiaşi timp separaţia de spiritul universal divin"[56]. De aceasta se leagă, pentru oricare cunoscător al lui Hegel, consideraţii binecunoscute asupra libertăţii abstracte a omului, asupra posibilităţii filozofice a răului. Aici abia se reunesc fiinţarea-pentru-sine şi conştiinţa- de-sine, în toată concreţiunea. Ceea ce în raporturile obiective pe care le-am înfăţişat era o simplă formă de existenţă faptică a materiei şi a însuşirilor ei, îşi dobîndeşte aici componenta sa subiectivă, răspunzînd în mod precis esenţei sale, prin aceastaabia mişcareaobiectivădin conştiinţa- de-sine a omului, care constituie tocmai concentrarea de suflet şi de gîn- dire a pentru-sinelui său, poate să ajungă la desăvîrşirea ei reală (sachlich), obiectivă. Aceasta înseamnă în acelaşi timp căfiinţarea-pentru-sine devine o categorie importantă a vieţii sociale a oamenilor; tocmai acea înălţime a reflecţiei lor asupra lor înşile, prin care ei recunosc şi determină o tendinţă istorică de dezvoltare, cînd e adînc legată cu întreaga lor existenţă, ca fiind a lor proprie. Ea împrumută prin aceasta unor constelaţii sociale, pînă atunci doar spontan ivite şi acţionînd spontan, o formă de mişcare mai înaltă, o forţă socială propulsivă mai puternică. Consecinţa aceasta din concepţia hegeliană a pentru-sinelui a tras-o abia Marx. în *Mizeria filozofiei* el pune în lumină marea cotitură în transformarea proletariatului în clasă socială, tocmai cu ajutorul acestei categorii: „Raporturile economice au transformat mai întîi masa populaţiei în muncitori. Domnia capitalului a creat pentru această masă o situaţie comună, interese comune. în felul acesta, această masă este deja o clasă în faţa capitalului, dar nu încă pentru sine însăşi. în lupta, pe care noi am caracterizat-o doar în cîteva din fazele ei, masa aceasta se găseşte

---

nemijlocit de la Hegel".

$ *Ibid.* voi. III, p. 167. Şi aici nu este neinteresant să amintim că tînărul Marx, în Disertaţia asupra lui Epicur, se alătură concepţiei hegeliene despre legătura între repulsie şi conştiinţa de sine: „Repulsia este prima formă a conştiinţei.de-sine". *Werke,* voi. I, I, p. 31J.

[56] Hegel: *Philosophie der Geschichte,* ed *Werke,* voi. IX, p. 391.

ia un loc, ea se constituie ca o clasă pentru sine însăşi" [1], Cotitura categorială descrisă de Marx se referă la atitudinea practică luată de oameni faţă de societate; abia prin aceasta se iveşte în viaţa lor pentru-sinele, ca fiind categoria conştiinţei-de-sine. Pura constatare ştiinţifică a faptelor care stau obiectiv la baza acestor activităţi creează doar o conştiinţă a oamenilor asupra lor înşile, şi nu trece totdeauna, nu se transformă cu necesitate în practică. Transformarea acestei conştiinţe într-o con- ştiinţă-de-sine, aceea a unui pentru-noi, dobîndit prin reflectare, într-o fiinţare-pentru-sine, scoate la iveală o nouă atitudine a oamenilor, chiar dacă determinările sale interne erau conţinute fără excepţie în reflectarea ştiinţifică respectivă. Asupra problemelor foarte importante şi complicate care se ivesc aici nu putem insista, ele ţin de cercetarea fundamentelor teoretice ale practicii şi trebuie tratate în etică, în politică etc.

Nu este nevoie de o discuţie întinsă, ajunge doar o privire de ansamblu asupra celor expuse în urmă pentru a vedea limpede că; toate determinările pe care le-am recunoscut ca fiind deosebit de semnificative în esenţa fiinţării-pentru-sine, de la repulsia oricărei alterităţi pînă la conştiinţa-de-sine a omului, sînt momente hotărîtoare ale operei de artă. £ vorba numai să dezvăluim în mod precis felul specific în care ele apar, în alcătuirea lor specifică. Ca atît de adesea, şi aici este instructiv să abordăm problema, pornind de la o latură negativă. Avem în vedere întrebarea, deseori deja atinsă în aceste consideraţii, că anumite categorii şi conexiunile lor, care, înţelese ca principii formative ale realităţii obiective însăşi, trebuie să ducă la desfigurarea idealistă a ei, aplicate esteticii — fireşte, concretizate suficient prin delimitările şi rezervele cerute — posedă o anumită îndreptăţire relativă. La această întrebare trebuie să revenim neîncetat, nu numai pentru lămurirea precisă a categoriilor estetice: luminarea lor este însemnată şi pentru motivul că, aşa cum credem, în cursul istoriei gîndirii, existenţa, specificul, efectul operelor de artă (şi a procesului de creare a lor) au exercitat în această privinţă o influenţă seducătoare asupra filozofiei idealiste. Aceasta în adevăr a hipostaziat, în mod necritic, observaţii insuficient analizate privitoare la o atare constituţie a operelor de artă, făcînd din ele categorii ale realităţii obiective şi ale relaţiei omului cu aceasta. La Plotin sau Schelling dovada aceasta ar fi uşor de făcut, la alţii firele de legătură sînt makmijlocite şi mai ascunse. Credem totuşi că un cunoscător mate-

[1] Marx: *Elend der philosophie,* ed, *Werke,* voi. VI, p. 226.

l , t i s i i i U i a E t n a i "l1 * ■" nmmmimimiimwiiim

rialist, critic, al filozofiei medievale ar putea dovedi fără greutate filiaţiile care duc de la Plotin la Dionisie Areopagitul, de la acesta la Scotus Eriugena etc.

Să începem cu aşa-numita probă ontologică a existenţei lui Dumnezeu, amintită deja în acest capitol. Am arătat deja acolo că sîmburele lui logic constă în — pretinsa — legătură indisolubilă între perfecţie şi existenţă. Chiar de la prima privire însă ni se prezintă în opera de artă* ca urmare tocmai

afrinţării ei pentru-sine, o atare solidaritate a existenţei şi a perfecţiei. Tot ce apare în opera de artă trebuie să fie (fireşte, adăugăm noi îndată: în felul său) perfect. Dacă ea nu ar fi perfectă, atunci ea nu ar putea (adăugăm şi aici: în contextul operei de artă concrete respective) să existe. Chiar aceste rezerve, dictate în aparenţă de puncte de vedere formale, vădesc trăsături esenţiale ale diferenţei principiale. Solidaritatea nemijlocită între existenţă şi perfecţie nu este, pe de o parte, o însuşire a realităţii obiective înseşi, ci doar o însuşire a unu» anumit mod de reproducere a ei. Pe de altă parte, convergenţa acestor categorii nu este realizată aici prin poziţia extremă a celei mai înalte şi mai abstracte generalităţi, ci dimpotrivă exclusiv prin acea atmosfera a particularităţii concrete, care, aşa cum am încercat să arătăm, caracterizează tocmai arta — şi numai arta. Ambele momente sînt neapărat solidare. Modul esenţial emfatic-evocativ al efectului artistic, înălţimea reproducerii realităţii care poate fi atinsă în opere, potenţarea ei pînă la o existenţă perfectă, o completitudine, o evidenţă nemijlocită a faptului existenţei, pot lesne da naştere generalizării lipsite de critică, după care aici s-ar exprima — mai adevărat şi totodată mai nemijlocit decît în orice alt domeniu al existenţei omeneşti — esenţa lumii, şi această perfecţiune ar fi de aceea o dovadă a existenţei adevărate, autentice. Că orice argumentare de felul acesta nesocoteşte conceptul, în aparenţă prozaic, dar de un adevăr inebranlabil, al existenţei, al independenţei ei de orice subiectivitate, am arătat deja în mod repetat. în acelaşi timp, cercetarea mai de aproape dovedeşte că, luată în sens nemijlocit, perfecţiunea nu poate fi nici ea decît extrem de ambiguă. în ce priveşte esteticul, situaţia — privită neprevenit — este cu totul simplă: perfecţiune înseamnă aici coincidenţa esenţei cu fenomenul, a interiorului şi exteriorului într-un obiect concret (particular), care este încadrat artistic-organic într-o legătură concretă (particulară), potrivit legităţilor (particulare) ale mediului său omogen. Constatarea aceasta nu poate fi totuşi întinsă nici măcar asupra unor fenomene naturale izolate, cu atît mai mult nu este îngăduit.

să fie hipostaziată ca lege generală. în critica pe care Goethe o face lui Diderot, îşi găseşte expresie clară esenţa aceasta cu planuri multiple, cu lumini schimbătoare, a perfecţiunii în ce priveşte existenţa. Goethe citează maxima lui Diderot: „Natura nu face nimic incorect. Fiece făptură, fie eafrumoasăsau urîtă, îşi are cauza ei, şi printre toate fiinţele existente nu este nici una care să nu fie cum trebuie să fie". Şi el opune acestei afirmaţii imediat o corectură proprie: „Natura nu face nimic inconsecvent. Fiece făptură, fie ea frumoasă sau urîtă, îşi are cauza ei, de care ea este determinată. Şi printre t®ate naturile organice, pe care le cunoaştem, nu este nici una care să nu fie aşa cum ea poate să fie”[57].

Fără a intra aici mai adîncîn conţinutul real al controversei — aceasta poate fi considerată mai de aproape abia în capitolul asupra frumosului naturii — este clar că celor două formulări le stau la bază concepte deosebite ale perfecţiunii: la Diderot unul polemic, îndreptat împotriva concepţiilor artificiale ale timpului său, concept care — în cazul acesta în mod necritic — generalizează („trebuie să fie”) un concept neanalizat al naturii în sensul perfecţiunii: la Goethe, o relativizare de ordin critic, care încearcă să înţeleagă necesitatea fiecărui obiect al naturii, faptul de a fi întocmai aşa cum el este, din legile naturale obiective ale fiinţei, fără a le atribui pentru aceasta o abstractă perfecţiune („poate fi"). Aceasta nu micşorează de loc, cum am arătat în alte împrejurări, emoţia lui Goethe la contemplarea unor anumite fenomene singulare — „perfecte” în sine — ale naturii. Entuziasmul său aici, reţinerea sa dincolo, sînt indicaţii ale unei mari teorii comune care poate fi dobîndită din natură şi din artă, din gîndire corectă şi din contemplarea autenticăa artei: perfecţiunea nu este numai relativă, adică întotdeauna perfecţiuneîn raport cu un principiu concret anumit, ci şi pluralistă, adică perfecţiune concretă şi particulară a unor fenomene concrete şi particulare. Dincolo de acestea ea nu se poate generaliza; unde are loc acest lucru, se naşte — cu toată aparenta claritate a conceptelor generale — o confuzie rezultînd tocmai din lipsa de claritate faptică a acestor concepte. Opera de artă ca fiin- ţînd-pentru-sine întrupează tocmai acest adevăr al vieţii: într-un obiect oarecare, într-o situaţie oarecare etc. poate fi descoperită perfecţiunea lor, dar numai ca fiind a lor proprie. Aceasta însă este totdeauna plura- ţistă, de caracter particular: perfecţiune a determinărilor particulare date de fiecare dată, care, după cum sînt bune sau rele, pot fi, după caz, demne de admiraţie sau de dezgust. Perfecţiunea, existenţa evidentă

[57] Goethe: *Diderots Versuch uber die Malerei,* ed *Werke,* voi. XXXV, p. 207. urm.

care se revelează astfel, nu suspendă natural necesitatea unei aprecieri morale etc.; relativitatea pluralistă nu închide în ea nici un relativism general. Dimpotrivă, ceea ce radiază dintr-însa, ceea ce exprimă purul ei fapt, ţine de lumea de aici, este bogăţia, nesfîrşitul lumii noastre date, a lumii simţurilor noastre. Infinitatea intensivă de care am vorbit adesea a fiecărei adevărate opere de artă, în determinări concrete, este condiţia ineluctabilă pentru ca ea să apară şi să acţioneze, în forma unei atare fiinţări-pentru-sine. în fiinţarea-pentru-sine a operei de artă se exprimă deci un adevăr semnificativ al vieţii: acela al infinităţii ei imanente, care se arată ca infinitate intensivă a fiecărei părticele şi astfel proclamă îndepărtarea de orice dincolo, de „perfecţiunea" şi „existenţa" transcendentă, care îşi are bază în suspendarea particularităţii şi a concreţiunii afirmate aici, şi a caracterului imanent decurgînd din ele. Orice generalizare care năzuieşte să treacă dincolo de concreţiunea şi particularitatea fiinţării-pentru-sine, se pierde într-o ceaţă a subiectivismului hiposta- ziant. Este imposibil să se extindă determinările specifice ale fiinţării- pentru-sine la în-sine, şi înainte de toate la în-şi-pentru-sine.

Cealaltă problemă importantă a filozofiei idealiste, subiect-obiectul identic, am atins-o deja în expunerile noastre anterioare. Aici nu este vorba deci decît să o considerăm ceva mai de aproape, din punctul de vedere al fiinţării-pentru-sine. Solidaritatea fiinţării-pentru-sine şi a conştiinţei-de-sine creează o relaţie specifică între subiectivitate şi obiectivitate, relaţie care e drept, cum vom vedea, reprezintă în fapt o opoziţie faţă de subiect-obiectul identic, dar care cu toate acestea —■ ca în cazul tratat mai sus — a furnizat un fel de „model" pentru acesta. Atît fiinţarea-pentru-sine ca formă a obiectităţii, cît şi conştiinţa-de- sine ca mod de exprimare a subiectivităţii, vădesc alte relaţii între subiect şi obiect decît obişnuiesc să iasă la iveală în viaţă sau în ştiinţă: subiectul şi obiectul s-au apropiat din contra unul de altul, se întrepătrund unul cu altul mai intensiv decît în alte sfere, ba chiar se unesc uneori pînă la nemijlocită indistincţie. Opera de artă este separată de toate celelalte reflectări şi obiectivări, întrucît forma ei cea mai generală este fiinţarea-pentru-sine. De aici rezultă deja o influenţă nemijlocită a subiectivităţii asupra întregului şi asupra tuturor părţilor operei de artă. Căci în viaţă şi în ştiinţă, — unde fiinţarea-pentru-sine a unor fenomene singulare intră şi trebuie să se rezolve totdeauna într-o conexiune mai mult sau mai puţin cuprinzătoare, în care cerinţele practice se străduiesc să separe cît mai precis elementele subiective de cele obiective trebuie să domnească o separaţie limpede, cel puţin ca tendinţă. Fiinţarea-pentru- sine a operei de artă este însă mult mai muit decît o pură negativitate, decît o repulsie abstractă a oricărei alterităţi; ea n-ar putea subzista dacă n-ar avea ca bază o subiectivitate particulară, care constituie în mod unitar întregul concret al ei, şi care din

perspectiva spiritului său face să apară detaliile, chiar cele mai puţin aparente, ca fiind formate de ea. Opera de artă fiinţînd-pentru-sine este deci o ,,lume'\ un fel de în-sine obiectiv, care stă în faţa celor ce o recepteazā, în intangibilitatea fiinţării ei univoc-determinate, în necesitatea ei fundată. Totuşi, întocmai cum această obiectivitate face din opera de artă o totalitate şi pătrunde toţi porii ei, tot astfel întregul şi toate momentele ei sînt, în acelaşi timp şi inseparabil de această obiectivitate, moduri de manifestare şi de exprimare ale unei subiectivităţi determinate şi particulare.

Am avea deci aici înaintea noastră un subiect-obiect identic. Fireşte, ar trebui să se spună mai precis; o plăsmuire în care subiectivitatea şi obiectivitatea sînt reunite într-o unitate organică. Aceasta dovedeşte, cum am arătat deja mai înainte, că subiectivitatea care se revelează aici nu este un subiect real. Un astfel de subiect este cel creator, care însă — în acelaşi timp — se află situat în faţa unui îndoit în-sine: acela al lumii reale, pe care el o reproduce, şi acela al viziunii sale despre ea, care se opune şi el persoanei sale particulare, tot ca în-sine, ca obiectivitate. Cezanne spune o dată: ,,Pînza mea şi peisajul, amîndouăîn afara mea... " [58] Un astfel de subiect este cel care receptează, în raportul lui cu opera, unde deci tot aşa nu poate fi vorba de o identitate între subiect şi obiect. Individualitatea fiinţînd-pentru-sine a operei înseşi nu este însă un subiect, în măsura în care această expresie mai urmează să aibă vreun sens; ea nu are nici un subiect, dacă nu îi este substituit unul, în sens magic. Ea este, cum am explicat mai înainte, modul de exprimare cel mai înalt, cel mai bogat, al subiectivităţii umane. Puterea ei: aceea de a aduce la expresie, la înflorire în oameni subiectivitatea, este în sine fără margini. Dar această putere este aceea a unei obiectivări, a unei puneri, a unei plăsmuiri, în nici un caz aceea a unui subiect. Cu aceasta am circumscris cu claritate, piecînd de la acest aspect negativ-polemic, specificul operei ca fiinţînd-pentru-sine: în timp ce toate celelalte plăsmuiri create de om cu scopul de a reflecta şi de a stăpîni realitatea obiectivă trebuie să aibă tendinţa de a exclude subiectivitatea, pe cît este util şi posibil, să o neutralizeze, să o suspende, esenţa individualităţii operei constă tocmai în faptul nu numai de a evoca simplu subiectivitatea, ci de a-i împrumuta

[58]Cezanne: op. c/t., p. 10.

o lărgime, o adîncime, o intensitate etc. pe care altfel ea nu şi le-ar putea cuceri în viaţă. Se înţelege că evenimentele vieţii pot provoca afecte subiective, pasiuni mult mai puternice, mai explozive, operele de artă; aici însă este vorba numai de opoziţia între plăsmuirile care servesc la fixarea unor reflectări. Fără îndoială, trebuie în plus să mai observăm că vehemenţa sau persistenţa proprie pasiunilor vieţii nu este nicidecum identică nemijlocit, cu autenticitatea şi completitudinea lor, în sensul înfăţişat deja de noi, cînd ne-am referit la „lumea" operelor de artă.

Opoziţia aceasta, care creşte în cursul dezvoltării omenirii pînă la o întregime de sine extrem de fructuoasă, se manifestă cu totul clar, dacă ne gîndim la conştiinţa-de-sine ca adevăratul moment subiectiv al fiinţării-pentru-sine. Pasiunile vieţii producîn adevăr şi ele o conştiinţă- de-sine în cei cuprinşi de ele, dar oarecum ca produs secundar. Orice pasiune este dezlănţuită de o ţintă concretă în viaţă şi necesită — nemijlocit — înainte de toate o conştiinţă asupra obiectului ei şi asupra mijloacelor de a-l obţine; ea poate duce la o conştiinţă-de-sine — chiar foarte dezvoltată —, dar nu trebuie necondiţionat să ducă la ea. Emfaza trezită de opera fiinţînd-pentru-sine, ca plăsmuire artistică, ţinteşte însă direct la trezirea conştiinţei-de-sine. Sensul cel mai adînc al cathar- sisului aristotelic, al „purificării" pasiunilor, consistă în adevăr tocmaj în aceasta: a raporta atît ce e conştient cît şi ce e „inconştient" în ele, la sîmburele subiectului, a le ridica la conştiinţa-de-sine. Am explicat deja adîncit mai înainte că opoziţiile la modă astăzi în această chestiune sînt false. Conştiinţa-de-sine nu înseamnă o îndepărtare de la realitatea obiectivă şi de la înţelegerea ei cît mai justă. Dimpotrivă. Cu cît mai întinsă este realitatea şi cu cît mai adîncit o sesizează individul respectiv, în acţiunea şi reflecţia sa, cu atît mai autentic şi mai cuprinzător se poate dezvolta conştiinţa-sa-de-sine. Ceea ce însă viaţa nu poate împrumuta decît ca preţ al unor străduinţe grele şi îndelungate, trăirea operei de artă oferă, într-o anumită măsură, în mod gratuit, s-ar putea spune, ca har. (Problema privitoare la ceea ce precedă receptivitatea arată fireşte că fără muncă anterioară subiectivă trăirea aceasta nu poate avea loc.) Acest mod esenţial de acţiune al operei ca fiinţînd-pentru-sine înseamnă însă totodată o lărgire a conştiinţei de sine, mult peste domeniul cercului individual normal al trăirii. Hotarele de spaţiu şi de timp — ale aşa-numitului *principium individuationis* — sînt date jos şi — cel puţin în principiu — se trezeşte o nemă rginită capacitate de retrăire a tot ce este uman. Şi aici, esteticul desăvîrşeşte doar tendinţe care acţionau deja

în viaţă; universalitatea sa împrumută însă acestei extinderi cantitative-un caracter expres calitativ.

Pare poate la prima vedere paradoxal că se atribuie fiinţării-pentru—sine a operei de artă, care prin repulsie se separă de tot ce este exterior, şi componentei sale subiective, conştiinţei-de-sine, legată de individualitate, predicatul universalităţii. Şi pare, mai departe, inevitabil ca la orizontul gîndirii să se ivească din nou, cu prilejul acesta, concepţia subiect-obiectului identic. Totuşi, tocmai aici trebuie să deosebim contradicţia reală, şi de aceea rodnică, fecundă, din existenţa faptică omenească, de generalizarea ei precipitată, necritică, în gîndire. Universalitatea acestei fiinţări-pentru-sine, considerată nemijlocit, este: 1. formală — şi ea are în fapt la bază caracterul specific al modelării artistice
— întrucît, tocmai prin desăvîrşirea şi menţinerea închiderii ei în sine însăşi, această fiinţare se poate pune într-un atare raport universal cu fiinţa-pentru-sine, tot astfel constituită, a fiecărui om, a fiecărei relaţii umane, afiecărui obiect care o mijloceşte; 2. are funcţie formativă, întrucît pretutindeni poate fi descoperită şi înălţată pînă la formă posibilitatea unei fiinţări-pentru-sine solide şi semnificative; 3. este receptivă, devreme ce aducerea-la-formă a unei atare fiinţări-pentru-sine face apel[1] la conştiinţa-de-sine a fiecărui om, întrucît efectul estetic transpune pe fiecare om în situaţia de a pune tot ce a înfăptuit sau a suferit omenirea, tot ce a cucerit sau a sacrificat, într-o legătură organică strînsă cu conştiinţa sa de sine, în situaţia să îl trăiască — într-un sens larg al cuvîntului — ca element al propriei sale existenţe faptice, al propriei sale lumi, al propriei sale conştiinţe-de-sine. Adevărul ultim al formelor artistice se reazemă tocmai pe universalitatea aceasta, care numai printr-însele poate fi adusă' la lumină şi comunicată oamenilor,

Că o atare punere în relaţie — îmbrăţişînd spaţii şi timpuri, conjurînd întreaga evoluţie a umanităţii — este în genere cu putinţă, faptul acesta trebuie fireşte să-şi aibă baza în conţinutul faptic real: în existenţa reală a neamului omenesc, în continuitatea reală a dezvoltării sale, în prezenţa sau trezirea la eficienţă a speciei în existenţa fiecărui individ. Baza materială pentru aceasta o constituie faptul că în realitatea obiectivă fiece conştiinţă-de-sine singulară pleacă, fără opunere, de la ceea ce este propriu speciei şi se termină în aceasta, lucru de care a mai fost aici deseori vorba. Căci tocmai în această privinţă, condiţiile şi instrumentele existenţei, ale practicii fiecărui om singular ca şi ale activităţii comune a speciei, sînt consemnate obiectiv. Conştiinţa conexiunilor obiective ale acestui complex o dobîndeşte şi o comunică ştiinţa. Universalitatea conştiinţei-

de-sine, în schimb, al cărei vehicul este fiinţarea-pentru-sine a individualităţii operelor, se exprimă printr-o ubicvitate, care, aşa cum am arătat ■deja, este capabilă să comunice evocativ momente izolate ale acestui proces evolutiv din om, ca apartenenţă proprie la specie şi la creşterea ei, şi prin aceasta să le transforme în posesie a conştiinţei-de-sine. Aşa cum ea suspendă universalitatea şi singularitatea în particularitate, tot astfel obiectivarea estetică face aici din fiinţarea-pentru-sine un centru organizator, un vehicul al universalităţii. în mişcarea dialectică a categoriilor obiectiv-ştiinţifice, pentru-sine, oricît ar fi el de indispensabil, este un simplu termen mijlocitor între în-sinele abstract şi în-şi-pentru-sinele concret, în care abia conştiinţa realităţii îşi poate dobîndi satisfacerea ei. Locul central al pentru-sinelui în estetică atomizează mai întîi organele de receptare a lumii, într-o pluralitate incomensurabilă în sine de individualităţi artistice. Universalitatea lor, convergenţa lor către un obiect unitar, către dezvoltarea lumii, este şi ea fără margini pluralistă. Dar tocmai în pluralitatea aceasta, universalitatea se impune cu adevărat, ca ubicvitate: raportarea omului singular la specie, la dezvoltarea concretă .a acesteia, nu poate deveni decît în felul acesta conţinut viu al fiecărei vieţi omeneşti; şi evoluţia social-istorică a omenirii — fără a fi conştientă de acest lucru — a creat acest instrumentar, singur propriu pentru aceasta. Ubicvitatea pentru-sinelui este expresia categorială a acestei constelaţii.

Rămîne fără îndoială în picioare paradoxul, care poate amăgi, că o plăsmuire creată de om posedă puterea să evoce atare sentimente emfatice şi să le avînte pînă la înălţimea conştiinţei-de-sine. Pe o treaptă mai inferioară de conştiinţă specificul acesta al artei trebuie să trezească o impresie de-a dreptul magică. Legendele vechi asupra artei şi sînt, de •aceea, — în Orient ca şi în Occident — pline de rămăşiţe ale acestei credinţe. Chiar în timpuri mai noi apar convingeri de felul acesta, şi operele de artă sînt fie transformate datorită capacităţii acesteia de acţiune a lor, în instrumente ale magiei sau ale religiei, fie, pe de altă parte, condamnate de credinţa religioasă la distrugere. în reflexul estetic ai teoriei subiect-obiectului identic se perpetuează încă rămăşiţe ale unor atare credinţe străvechi, în formă filozofic-secularizată: anume că un deşteptător universal de trăiri subiective trebuie neapărat să aibă el însuşi caracter de subiect. Numai o analiză judicioasă a esenţei operelor, care să dezvăluie fără prejudecăţi structura lor categorială şi să cerceteze în acelaşi spirit nevoile sociale care le-au făcut necesare şi care le ■nasc din nou, de fiecare dată, poate ajunge la contradicţiile adevărate

şi rodnice care determină mişcările în sfera estetică. Contradicţiile acestea apar ca pure paradoxuri, ca „miracole", dacă le transpunem în limbajul gîndirii conceptuale; în sine ele sînt simple fapte ale existenţei umane. Transpoziţia aceasta este însă neapărat necesară, căci altfel un domeniu atît de important ca arta misticii ar cădea pradă iraţionalului. Această transpoziţie trebuie însă realizată pornind de la evidenţa că viaţa de fiecare zi, arta şi ştiinţa, reflectă aceeaşi realitate obiectivă, că astfel categoriile, specificul şi ordinea lor sînt şi ele reproduceri ale realităţii obiective comune. Filozofia idealistă s-a străduit întotdeauna să impună —în mod corect sau deformat — formele sau conexiunile categoriilor care apăreau în gîndire, tuturor celorlalte domenii, şi de aceea a violat adesea adînc constituţia originară a esteticului. Numai' plecînd de la realitatea obiectivă pot fi înţelese corect asemenea stări de fapt. Paradoxul care apare în planul gîndului vădeşte doar că aceste structuri sînt mult mai complicate decît ni le reprezentăm adesea; el dovedeşte însă în acelaşi timp că omenirea, atunci cînd ea satisface trebuinţe adevărate, poate realiza practic, în mod cu totul simplu, lucruri extrem de complicate în fapt. în cazul acesta de exemplu, punerea fiin— ţării-pentru-sine ca centru, categoriile de în-sine şi în-şi-pentru-sine
— contopite una cu alta — fiind astfel suspendate, devenind materiali de viaţă prelucrat de categoria centrală.



CUPRINS

STUDII DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ

[1] Vergilius, *Eneida,* cîntul I, 33: Atît era de greu... (n.tr.).
[2] în limba franceză în original: Adio, adio, iubitule (n.tr.).

[1] Citatul a fost preluat din Shakespeare. Antologie bilingva, — Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1964. Volum alcătuit de Dan Duţescu şi de L. Leviţchi. (*N. trad.*).

[1] M. Gorki: D/e *Zerstorung der Personlichkeit,* Berlin, f.a., p. 112.

[1] Hegel, *Philosophie der Religion, ed.Werke,* Berlin, 1841, voi. IX, p, 313,

[1] Hoernes — Menghin: *Urgeschichtc der bildenden Kunst in Europa,* Viena 1925, p. 582 urm. , .■

[1] Comp. Marx asupra efectelor înstrăinării de sine la burghezia ţi prolatariat, *ed. cit.,* voi. III, p. 206.

[1] Gordon Childe; *Mart makes himself,* Londra, 1937, pp. 72, 73.

[1] Hegel: Ges*chichte der Philosophie,* ed *Werke Giockner,* voi. XVII, p. 333 şi urm.
[2] Hegel, *Logik,* ed. *Werke,* voi. III, p. 224.
[3] *Ibid.* p. 406.
[4] Hegel: *Enzyklopddie,* § 219, adaus.

[1] Hegel: *Phânomenologie des* Ge/stes, ed. *Werke* voi. II, p. 524.